التصوير الفني في الشعر العربي

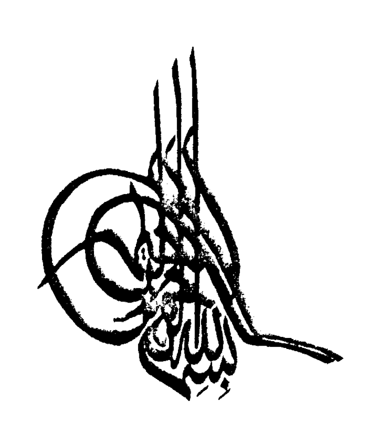
[[التشكيلات والمضامين]]

من خلال نماذج شعرية

دكتور
أحمد السيد حجازى
مدرس البلاغة فى كلية الآداب
جامعة حلوان

الطبعة الأولى

١٤٢٠ هـ   ٢٠٠٠م



قال تعالى ...

" وعلمك مالم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيماً "

صدق الله العظيم

الإهـــــــداء

إلى الزوجة

حباً ووفاء وتقديراً ....

وإلى أولادى

زهرات حياتى رحمة وعطفاً وحنواً....

دكتور

أحمد السيد حجازى

مقدمة

الحمد لله ربّ العالمين ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد ،

كانت وظيفة هذا الكتاب ماثلة أمامى منذ شرعت فى ترتيب أوراقه الأولى ، ثم لازمت فصوله التى تطاول معها وقت معايشة النصوص الأدبية ثم الآراء النقدية والبلاغية ، وقد ارتبطت مهمة (التصوير الفنى فى الشعر العربى «التشكيلات والمضامين») بمن يتوجه إليهم، ذلك أنى كنت أتابع معاناة الجمهور فى سبيل التواصل مع النص الأدبى سواء فى قاعات الدرس الجامعية ، أو فى الملتقيات الشعرية للأدباء الشباب ، أو فى الأمسيات واللقاءات الثقافية .

إن القارىء والمتلقى العربى عامة يفتقد عدداً من المفاتيح ليتجاوز عقبات تُوْصَدُ دون النص ، فهو لايدنو منه ولايدرى ما السبيل إلى ذلك، وإنه تتناهى إليه أحياناً أصوات شجية ، ومرات يعلوا ضجيج ، وفى أحيان أخرى لايعرف ماوراء ذلك الأفق الذى يظن أن شاعراً يكمن فى أطرافه ، ثم يطلع بعض من الناس يتحدثون ويصفون من غير أن يفصحوا أو أن يكون كلامهم مقرباً مايحاول القارىء أو السامع تبينه وتذوقه . هذا المأزق الذى يحيط بالنص وبالقارىء يتعمق لأن النقاد المحدثين ومن هم فى حواشى النقد يبهمون ، ويستغلق العمل الشعرى بين أيديهم بدلاً من التفسير ومقاربة التوصيل ، وعندما يلجأ المتلقى إلى

الدراسات والبحوث يقع بين طرفين أولهما هذا المحدث من المؤلفات والمترجمات وكثير منه لاتتضح عبارته ولاتستبين رؤيته للأمور بسبب من التعقيد الفجّ أو القفز فوق الظواهر الأسلوبية بتهويمات ذاتية ومركبات لفظية لاغناء فيها ، والطرف الآخر هو كتب التراث النقدى والبلاغى وهذه لايسهل التعامل معها بشكل مميز للجمهور العريض، ففيها المصنفات المبدعة ، لكنها تحتاج إلى دراية بنمط التأليف وإشاراته الثقافية لدى هؤلاء ؛ كالآمدى ، والقاضى الجرجانى ، وعبد القاهر ، وحازم القرطاجنى ، وهناك كتب بلاغية فى حقب تاريخية متأخرة زمناً ولها طوابعها التى أخذت فى الإغراق التقعيدى البعيد عن الشواهد ، وإن يكن فيها لمحات وأصول مفيدة ، ونلحظ أن القارىء المعاصر لايستطيع الأخذ منها ولاتطويعها لنظره فى النصوص القديمة أو الحديثة.

نجم عن ذلك حاجة القارىء المعاصر إلى مؤلفات توضح القيم الأساسية للتعامل مع النص ، مما يمكّن من التذوق ، أو متابعة بعض النقاد فى تحليلاتهم للأعمال الشعرية ، وإن الفصول التالية فى هذا الكتاب تسعى لتعرض معالم التصوير الشعرى فى الأدب العربى من خلال التشكيلات والمضامين ، وهى موصولة بالتراث النقدى والبلاغى تأخذ منه الخطوط الجوهرية من غير أن تلتزم بالجزئيات التى جاءت مع رغبة بعض أهل التصنيف فى التزايّد الشكلى ، وهذه الفصول الجديدة تحمل ألواناً من الطرائق الحديثة فهى تستفيد من تطبيقات دلالية ونفسية وجمالية ، وإن تكن أصول لها تعود إلى التراث فالفضل فى الجدة يتمثل فى التكامل والسعى نحو الشمول .

والصورة لاتعنى عندى ذلك التركيب المفرد الذى يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط ، ولكنها تعنى أيضاً ذلك البناء الواسع الذى تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيِّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض فى شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة .

إن مصطلح « القصيدة » القديم لايحول بينى وبين التعامل معه على أساس فهم جديد له ، ولهذا لايهم أن يبقى كما هو أو أن يستبدل به مصطلح آخر هو « الصورة الكلية » . فالمسألة التى أناقشها هنا هى مسألة تخص الحقيقة التى يمتلىء بها المصطلح فعلاً وحياة ، وليس الصفة الجامدة التى قد تضل وتضلِّل بما فيها من سكون وثبات .

الصورة عندى تبدأ بالتركيب الصورى المفرد بكل مافى هذا التركيب من ألفاظ وبما يتعلق بألفاظه من ألفاظ أخرى ربما لاتشكل وحدها وضعاً صورياً ، ثم ينتهى بالقصيدة بكل مافيها من صور داخلية تتحرك وتحرك غيرها من تراكيب. وعلى هذا لاتنفصل الصورة التى تكونها أشياء الألفاظ المادية المثارة بالذهن ، عن نغمة هذه الألفاظ السارية فى نظام النسق الصورى لها .

حول هذا الاتجاه الواسع تدور مناقشاتى للصورة وللتشكيل الشعرى فى أكثر من موقع من هذا الكتاب .

وقد قسمته إلى بابين :

الباب الأول بعنوان : التصوير ونظرية الشعر بين الأصالة والتجديد ، وانقسم بدوره إلى فصلين ، الفصل الأول بعنوان : التصوير ونظرته الشعر القديم. حيث عالجت فيه مفهوم الصورة فى النقد الشعرى القديم وانعكاسه على تفسير الشعر فى ذلك الوقت .

والفصل الثانى تحت عنوان : التصوير ونظرية الشعر الحديث وعالجت فيه مفهوم الصورة فى النقد الحديث ومايمكن أن يمنحه من إمكانات مختلفة لو طبّق على ذلك الشعر القديم خاصة .

أما الباب الثانى فجعلته تحت عنوان : التشكيل المكانى والزمانى فى العمل الشعرى. وانقسم إلى فصلين :

الأول بعنوان : الصورة فى تشكيل المعنى وفيه مبحثان : أحدهما التشكيل المكانى ، والآخر التشكيل الزمانى . وقد اختبرت فى هذا الفصل إمكانية تعميم الاتجاه الجديد على الشعر القديم ، حيث ناقشت مجموعة من نماذجه لمعرفة القاعدة التى يمكن لنا أن نعتمدها فى التعامل مع الشعر على اختلاف أزمانه ومناحيه .

أما الفصل الثانى فجاء تحت عنوان : التصوير وبنائية المعنى للقصيدة . وقد ربطت فيه بين الصورة والبناء الاجتماعى من خلال نص متكامل وذلك لنرى كيف تتحول حياة أمة بكل مافيها من أبعاد إلى الفن الشعرى، وكيف يستطيع هذا الفن أن يبنى ماتخفيه هذه الأمة وماتبديه من صراع وقيم فى قصيدة تتحول فيها العلاقات اللغوية إلى علاقات بشرية والعكس بالعكس .

كثيراً ماتخيلت ، وأنا أقرأ الشعر القديم بهذه النظرة الحديثة ، أننى أقوم باكتشاف حقيقى لهذا الشعر الجليل فهل كنت أفعل هذا حقاً؟! .

لقد حاولت - فى هذا الكتاب - أن يكون لى سهم فى الجهود العلمية المخلصة التى تخدم هذا الاتجاه فى عالمنا العربى الواسع ، ولذا أجد لزاماً علىّ الاعتراف بفضل من سبقنى فى هذا المضمار ، فقد اطلعت على كثير من الكتب التى تيسرت لى فيه ، ولا أشك فى أنها تدخلت فى تشكيل كثير من أفكارى حوله .

وما توفيقى إلا بالله ، عليه توكلت وإليه أنيب .

د/ أحمد السيد حجازى

الجابرية - مركز المحله الكبرى - محافظة الغربية

فى ٧/ ٧ /٢٠٠٠

الباب الأول

التصوير ونظرية الشعر

(بين الأصالة والتجديد)

الفصل الأول

التصوير ونظرية الشعر القديم

ارتكزت المسائل الفنية فى النظرية الشعرية القديمة عند العرب على الأساسين النقديين :

منهج القصيدة وعمود الشعر أو البناء الخارجى والبناء الداخلى للقصيدة.

أما الأول : فقد حدده ابن قتيبة فى نصه المشهور الذى قال فيه : «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما يبدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق .. ثم وصل ذلك بالنسب فشكا الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب .. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له - عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل أو حر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير .. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده مايناله من المكاره فى السير بدا المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح ، وفضله على الأشياء ، وصغر فى قدره الجزيل »(١).

حيث قسم ابن قتيبة القصيدة إلى أربعة أقسام ، هى :

١- الشعر والشعراء لابن قتيبة ١/٧٤ - ٧٥ .

أولاً : الوقوف على ديار المحبوبة والبكاء على الظاعنين من أهلها .

وثانياً : النسب وشكوى الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة .

وثالثاً : الرحلة المضنية وشكوى النصب والسهر وسرى الليل .

ورابعاً : المديح أو الغرض الأساسى للقصيدة .

وقد فرض ابن قتيبة على الشعراء المتأخرين التقيد بهذه الأقسام وعدم الخروج عليها فقال : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكى عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى (١).

وعلى الرغم من أن ابن قتيبة لم يحدد إطار هذا المفهوم الذى اصطلح عليه بعض من نقاد عصره كما يفهم من كلامه « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد ... الخ » ، إلا أنه كان يناصره ، لذلك راح يبسط قضاياه ويعلل لها حتى تبدو معقولة فى نصه السابق ، والنص - كما هو مثبت فى الشعر والشعراء - من أخطر النصوص النقدية القديمة لما كان له من تأثير سلبى على مفاهيم النقاد التقليديين .

ولعل الخطر لايأتى من التنبيه على الأجزاء الكبرى المتعاقبة التى تألفت منها القصيدة العربية فى القديم بقدر مايأتى من التبريرات الخاطئة التى علقت بها ، فمن المعروف أن كثيراً من القصائد القديمة ، وخاصة الجاهلية منها ، كانت تتألف من الأجزاء الأربعة المذكورة فليس كلام ابن

١- الشعر والشعراء ١ / ٧٦.

قتيبة هنا ادعاء باطلاً . إنما هو قول علمى يعتمد الملاحظة والموازنة والتعميم ولايستطيع باحث الاعتراض على مضمونه ، ولكن الكلام الذى يتطلب من الباحث الحديث وقفات طويلة متأنية تعليلات الناقد القديم لهذه الأجزاء وترتيبها وبخاصة الغزل والمديح .

إن القارىء يحس أن الغزل - حسب المفهوم القديم - إنما جاء يفرض ذاته على القصيدة ومنشئها حتى لو لم تكن له وظيفة فنية ما ، لأنه الغرض المحبب للسامع ، إنه يتخطى ذات الشاعر إلى المجال الذى تؤلفه.

إن مثل هذه التعليلات - كما لايخفى - تخرج الشعر القديم من حيز الشعر الجيد الذى يؤلف كما يؤلف أى شعر فنى ناجح ، وتدخله فى حيز النظم القائم على القدرة الذهنية واللعب الذكى ويباعد بين الشاعر وموهبته الفردية أو رؤاه الحياتية الخاصة . إنه يصبح - حسب هذا المفهوم- محللاً ومركباً بوعى وبمعرفة للأبعاد الاجتماعية والنفسية التى يتجاوب معها شعره .

والشعر عادة لايؤلف على هذه الشاكلة ، وإنما يؤلَّف فى غفلة من إرادة صاحبه ووعيه وإذا أرادت تلك الإرادة وذلك الوعى أن يتدخلا فدورهما يأتى فى عملية التنقيح ، والشاعر هنا يتحول إلى حكم بين الذات والكلمة ، إنه يظل يبدل ويحور حتى تطمئن نفسه إلى أنها أوجدت ذاتها فى كل كلمة من القصيدة ، عند ذلك يتولد لديه الرضا عن العمل فيهدأ وتهدأ دواخله .

والشعراء القدامى - حسب مفهوم ابن قتيبة السابق للمديح - وَضِيعُو الغايات لأنهم يستهينون بالفن من أجل المادة أو - على الأقل - يوجهون فنهم وجهة المنفعة الرخيصة .

وقد جاء إنزال الشعراء القدامى هذه المنزلة السافلة من خطأ لفهم الأبعاد الموضوعية التى تتوحد الأجزاء المختلفة للقصيدة فى إطارها الكلى العام، وهو خطأ آت أساساً من فهم خاطىء لطبيعة الشعر ووظائفه ، فالشعر - وإن خرج هذا المخرج البائن الانفصال فى الأجزاء الشعرية لعمل فنى واحد - يظل متحداً فى دائرة من « الوحدة فى التنوع » ، هذه الوحدة التى تتدخل فى إنشائها التجربة الواحدة المسيطرة بانفعالات صاحبها إزاء الأحداث والأشكال المنقولة .

ومن المعروف إن الوحدة الموضوعية فى الشعر تختلف عنها فى النثر أو المنطق لأن القوة الإنسانية التى تتدخل فى تكوين هذه غير التى تتدخل فى تركيب تلك. فالقوة الأولى هى عقلية الشاعر التى تتغلغل فى بواطن الأشياء لتنقل عن طريق الإحساس الوحدة الحيوية التى تربط بين أجزاء الوجود ، أما القوة الثانية فعقلية العالم الذى يتناول الأشياء جزءاً جزءاً وينظر إلى ظواهرها وأشكالها المحسوسة دون أن ينفذ إلى بواطنها كما فعل الشاعر (١).

---

١) الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، ص ١٣٢.

وعلينا ملاحظة أن الذين قاموا بالتركيب الأول للقصيدة العربية كما جاءت فى قول ابن قتيبة إنما هم بدائيون ، لهم لغة ذات طبيعة خاصة ناقشها (رانسوم) فقال : « إن اللغة البدائية هى التى إذا حاول الكلام فيها أن يكون فكرياً عقلياً اضطر أن يكون صورياً أو محسوساً(١).

ومن هنا فإن نظرية ابن قتيبة وأضرابه من التقليديين فى التركيب الشعرى للقصيدة القديمة يمكن أن تستبدل بها نظرية شعرية أخرى تفسر الشعر القديم والقصيدة القديمة على أساس أنهما نتاج تجارب إنسانية خاصة صادقة التعبير بارزة الفن . وحسب هذه النظرية الجديدة فإن الأجزاء الأربعة الكبرى المنوه بها تتحد لتؤلف فكراً واحداً وشعوراً واحداً فى إطار من البنية الكلية الجزئية أو (الوحدة فى التنوع) .

وأما الثانى ، أى عمود الشعر ، فظلت مسائله تتردد فى كتب النقد دون بلورة حتى جاء المرزوقى فى القرن الخامس الهجرى (ت ٤٢١ هـ) فضمنها مقدمته على شرح ديوان الحماسة لأبى تمام قائلاً : « إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة فى الوصف ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة فى التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما حتى لامنافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر

---

١) الأديب وصناعته ، رانسوم ، ص ٩٩ (الشعر كلغة بدائية).

العربى (١) وجعل المرزوقى لكل باب من هذه الأبواب عياراً يميز به الصالح من الفاسد :

فعيار اللفظ « الطبع والرواية والاستعمال ، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم ، وهذا فى مفرداته وجملته مراعى ، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامها مالا يوافقها عادت الجملة هجيناً » .

وعيار الإصابة فى الوصف « الذكاء وحسن التمييز فما وجداه صادقاً فى العلوق ممازحاً فى اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه فذاك سيماء الإصابة فيه » . ويروى عن عمر، رضى الله عنه ، أنه قال فى زهير : « كان لايمدح الرجل إلا بما يكون للرجال » .

وعيار المقاربة فى التشبيه « الفطنة وحسن التقدير »، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة ، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه وأملكها له لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس ، وقد قيل أقسام الشعر ثلاثة : «مثل سائر وتشبيه نادر واستعارة قريبة» .

وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن «الطبع واللسان» ، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبس اللسان فى

---

١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقى ٩/١ .

مقوله ووصوله ، بل استمر فيه واستهلاه بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه ... وإنما قلنا : على لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه .

وعيار الاستعارة « الذهن والفطنة وملاك الأمر تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به » .

وعيار مشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية « طول الدربة ودوام المدارسة » .

وعيار القافية أن تكون « كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة فى مقرها مجتلبة لمستغن عنها (١).

والمرزوقى كابن قتيبة يرى ضرورة تقيد الشعراء المتأخرين بهذه المسائل والأبواب قال : « فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المقدم ، ومن لم يجمعها فبقدر مساهمته فيها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن »(٢).

وإذا أردنا تحويل هذه الأبواب السبعة المتناثرة التى تشكل عمود الشعر العربى - كما يقول المرزوقى - إلى أوضاع فنية حديثة منسقة لأدرجناها تحت المصطلحات الأربعة التالية :

---

١) المرجع السابق ، المرزوقى ١/٩ - ١١ .

٢) المرجع السابق ، ١/١١ .

المادة : وتضم كلاً من اللفظ والمعنى فى حالة التفرد والانعزال .

والبنية : وتضم اللفظ والمعنى متحدين منظومين معاً .

والصورة : التى تحوى التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية .

والإيقاع بألوانه : الوزن والقافية وغيرهما .

ونعتقد أن هذه المصطلحات الأربعة قادرة على احتواء أفكار القدماء الأساسية حول البناء الداخلى للقصيدة ولهذا نمضى لبحث تلك الأفكار من خلال هذه المصطلحات .

أهم الآراء النقدية القديمة حول المادة الشعرية :

لقد نظر بعض النقاد القدامى إلى الألفاظ نظرة متشابهة مع النظرة الحديثة (١) التى تعد اللفظ مادة خاملة لاتحيا إلا بالسياق فقال : «والألفاظ لاتفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً فى التأليف (٢)، لكن صاحب هذه النظرة ، وهو عبد القاهر الجرجانى ، جاء متأخراً ولايمثل آراء & النقاد الذين ظلوا يلتفتون إلى اللفظ فى حالة التفرد ١٥١٤١٥١الأكثري فيعطونه أهمية كبرى. ولعل رأى عبد القاهر السابق جاء رداً على خطأ كان مستحكماً عند من سبقه .

لقد فحص أولئك النقاد الشعر القديم فرأوا أنه قائم على ألفاظ فصيحة قوية تملأ الفم وتقرع الآذان ، فجعلوا ذلك شرطاً ينبغى على المتأخرين من الشعراء مراعاته ، حيث قال ناقدهم : « وللشعراء ألفاظ

---

١) فنون الأدب ، تشارلتن ، ص ٤ - ١٢ .

٢) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانى ، ص ٨ .

معروفة وأمثلة مألوفة لاينبغى للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها »(١) . لكن الشعر بدأ يتطور ، بعد مجىء الإسلام وبعد الاستقرار والتمدن واختلاط العرب بغيرهم ، تطوراً يتماشى وأذواق أصحابه ومتلقيه ، حتى أنه سمح لنفسه باحتواء اللحن أحياناً وبإدخال بعض الألفاظ غير العربية فى تضاعيفه أحياناً أخرى . وأثار هذا حفيظة اللغويين فتصدوا بثبات لهذا التبدل وراحوا يلاحقون الشعراء يدلونهم على أخطائهم. ولعل قصة عبد الله بن أبى إسحاق النحوى مع الفرزدق الشاعر الأموى أشهر من أن تذكر (٢).

لكن النقاد الذين تلوا اللغويين يعترفون بتبدل الأذواق فى العصور المتأخرة ، وبأن هذا التبديل فى الأذواق اقتضى تبديلاً فى صفة الألفاظ الشعرية(٣). بل لقد تساهل بعضهم مع أبى نواس فى استخدامه الألفاظ الأعجمية على ندرة (٤) ، كما اغتفر بعضهم الآخر الركاكة واللين المفرط فى شعر كل من أبى العتاهية والعباس بن الأحنف (٥) ، إلا أنهم أجمعوا تقريباً ، على أن أفضل لفظ يسمح باستعماله فى الشعر هو ماكان «سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها ،عليه رونق

---

١) العمدة ، ابن رشيق ١٢٨/١.
٢) الموشح ، المرزبانى ، ص ١٥٦.
٣) انظر الوساطة ، القاضى الجرجانى ص ١٧ ، ١٨ ، انظر أيضاً البلاغة تطور وتاريخ ، د/شوقى ضيف ، ص ٧٤.
٤) العمدة ، ١٢٨/١.
٥) العمدة ، ١٣٣/١

الفصاحة مع الخلو من البشاعة »(١). وهو اللفظ الوسط الذى وصفه ابن رشيق بقوله : « لاينبغى أن يكون اللفظ عامياً ولاساقطاً سوقياً ، وكذلك لاينبغى أن يكون وحشياً إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً ، فإن الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس كما يفهم السوقى رطانة السوقى »(٢) وراحوا يدافعون عن الشعراء المحدثين الذين اتهموا بالضعف فقال الجرجانى فيهم : « إنهم ترقوا ما أمكن وكسوا معانيهم ألطف ماسنح من الألفاظ فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين فيظن ضعفاً فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاءً ورونقاً وصار ماتخيلته ضعفاً رشاقة ولطفاً » (٣).

وعلى العموم فإنهم مع كل التساهل الذى أبدوه - لم يبتعدوا كثيراً عما فهموه من جزالة اللفظ المفرد القديم ، ولهذا ظلوا يعرضون اللفظ على النفس التى طبعت على الموروث فما قبلته يُقبل ومانفته يُعزل. وهذا ماعبر عنه المرزوقى نفسه حين جعل عيار اللفظ المقبول « الطبع والرواية والاستعمال فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم... ».

وكان أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى(٤) ورائدهم فى ذلك الجاحظ ، الذى ذهب إلى أن المعانى مطروحة فى الطريق يستطيعها

١) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص ٢٦ .
٢) العمدة ١/١٣٣ .
٣) الوساطة ، ص ١٩ .
٤) العمدة لابن رشيق ، ١/١٢٧.

كل إنسان وإنما المعول فى الشعر على اللفظ(١). إلا أن بعض الناس كان يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته - كما قالوا - ولايبالى حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه (٢).

ـ وقالوا إنه لاعلاقة للأخلاق بالشعر « لأن الشعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً »، بل إن بعضهم كان يذهب إلى أن « أحسن الشعر أكذبه »(٣). ومن هنا قالوا أن الشعر إذا دخل باب الخير لان (٤).
ومع ذلك فإن الأخلاق كانت تتدخل فى أحكامهم على الشعراء ، فهذا أبو عمر الشيبانى يقول عن أبى نواس : «لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الإزمات لاحتججنا بشعره »(٥).

وكانوا يشترطون « شرف المعنى وصحته » ، لكنهم لم يكونوا يربطونه فى آرائهم النقدية بالأخلاق كثيراً فالمعانى - كما قالوا - «كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه »(٦) ، فقد يكون هذا المعنى من « الرفعة والضعة والرفث والنزاهة »(٧) ، ولقد اشتهر عندهم شعراء كانوا فى أشعارهم كفاراً أو مشركين.

---

١) الحيوان للجاحظ ، ١٣١/٣.
٢) انظر : فى النقد الأدبى ، د/شوقى ضيف ، ص ١٦٣ - ١٦٦ ، و العمدة ١٢٤/١.
٣) نقد الشعر ، ص ٦٥ .
٤) الموشح ، المرزبانى ، ص ٩٠ ، انظر أمالى الموتضى ٢٦٩/١.
٥) مقدمة ديوان أبى نواس ، حمزة الأصفهانى جـ ١٣/١. ط. فاغنر .
٦) نقد الشعر ، ص ١٧ ، ١٨.
٧) المصدر السابق .

يقول القاضى الجرجانى : « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يُمحى اسم أبى نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناولوا رسول الله وعاب من أصحابه ، بكمًا خرساً وبكاءً مفحمين ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر »(١).

غير أن سوء الاعتقاد - أيضاً - لم يبتعد كثيراً عن تقويمهم العملى للمعانى الشعرية عند الشعراء ، فقد عابوا - مثلاً - كثيراً من معانى أبى نواس لأن الشرك فيها بين . فقال مسلم بن الوليد فيه : « إنه يحيل فى كثير مما يقول ويتخطى صفة المخلوق إلى صفة الخالق »(٢) ومسلم فى هذا يحاكى الطابع النقدى فى عصره .

فالدين والخلق للشاعر كانا يتدخلان بصورة مباشرة أو غير مباشرة فى تقويم كثير من النقاد لشعره ، وقد يكون هذا هو السبب الذى أوقع قدامة فى تناقض عندما فضل الغلو فقال معلقاً على بيت أبى نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه ... لتخافك النطف التى لم تخلق

« إن الغلو عندى أجود .. فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية فى النعت»(٣) ثم عاد ففضل الصدق والقصد فى موضع آخر فقال :

---

١) الوساطة ، ص ٦٤ . والبكاء جمع بكى وبكيئة وهى الناقة إذا قل لبنها .
٢) الموشح ، المرزبانى ، ص ٤١٩.
٣) نقد الشعر ، ص ٦٥ ، ٦٦ .

« ما أحسن قول عمر بن الخطاب ، رضى الله عنه ، فى وصف زهير حيث قال: « إنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال »(١).

وكان فهمهم لطرائق الشعراء القدامى فى صحة المعنى وراء أحكامهم تلك(٢).

ولذلك حدد قدامة معانى المدح والرثاء والهجاء وغيرها من الأغراض بما كان يتردد فى الشعر القديم وجعل المتقيد بها مصيباً والقائل بغيرها مخطئاً (٣).

نعم لقد كانت نظرة الإجلال والاحترام للطريقة السلفية - كما فهموها - هى التى تبرز قيم الشعر من جهة وتدل على عيوبه من جهة أخرى. رأوا أن الشعر العربى القديم يحوى أمثالاً شاردة تتردد فى مواضع لائقة من الشعر فأحبوها ، وشجعوا على إيرادها فى الشعر بالطريقة نفسها التى كانت تأتى بها هناك ، أى بشىء من القصد والتملح ، وإلا كان ذلك عيباً يقعد الشاعر عن أقرانه (٤)، كما رأوا أن الشعر القديم ينأى - حسب اعتقادهم - عن المعانى الفلسفية فباعدوا هم أيضاً بينها وبينه فى آرائهم لأن الشعر عندهم :إثارة للمشاعر واحداث اللذة فقط ، أما الفلسفة وجر الأخبار فباب آخر غير الشعر فإن وقع فيه شىء منها فبقدر (٥).

---

١) نفس المصدر ، ص ٦٨.
٢) انظر عيار الشعر ، ابن طباطبا ، ص ٩.
٣) انظر نقد الشعر ، ص ٦٩ ومابعدها .
٤) العمدة ، ابن رشيق ١/ ٢٨٠ ، ٢٨٣.
٥) انظر المصدر السابق ، ١٢٨/١

ومما يتصل بنظريتهم هذه عدهم مخالفة الشاعر للمتعارف والإتيان بما ليس فى العادة والطبع خطأ جسيماً ، فلما قال الشاعر :

وخال على خدَّيك يبدو كأنــه   سنا البدر فى دعجاء باد دجونها

خطّأوه قائلين : « فالمتعارف المعلوم أن الخيلان سوداء أو ماقاربها فى ذلك اللون والخدود الحسان إنما هى البيض ... ، فأتى الشاعر يقلب المعنى »(١).

ومنطق الشاعر هنا يختلف عن منطقهم ، فهو لايهتم بالمطابقة الشكلية كما هو « متعارف ومعلوم » ، وإنما يهتم قبل كل شىء بوصف الأثر الذى يخلفه كل من الخال على خد حسنائه وسنا البدر فى الليلة المظلمة ، أما هم فيهمهم المعنى المألوف الذى يرون حقيقته واقعاً ويحبون أيضاً أن يزوا هذه الحقيقة شعراً ، وفرق كبير جداً بين المنطقين .

وفهموا من الشعر القديم طلبه الحقيقة الواقعة ، لذا قاسوا عليها كل شعر ، فخطأوا منه ما خالفها أو صدر عن جهل بها ، ولقد وصل الأمر بالقاضى الجرجانى إلى أن خطأ زهيراً فى قوله :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم   كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم

لأن الذى يضرب به المثل فى الشؤم هو أحمر ثمود وليس أحمر عاد(٢).

---

١) نقد الشعر ، ص ٢٤٢.

٢) الوساطة ، ص ١٣.

وعلى العموم تبقى نظرتهم جزئية لاتعرف الشمول(١)، ولهذا فصلوا بين اللفظ والمعنى من جهة وركزوا فى اهتمامهم على الجملة الواحدة من جهة أخرى. ولعل أشهر من يمثل هذه النظرة الجزئية ابن قتيبة فى تقسيمه المشهور للشعر من ناحية لفظه ومعناه ، فعنده أن الشعر على أربعة أضرب : ضرب منه حسُن لفظه وجاد معناه ، وآخر حسُن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى ، وثالث جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، ورابع تأخر معناه وتأخر لفظه (٢).

وليس بين أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى - فى رأيى - فرق كبير فى النظر إلى الشعر ، فكلهم ينظر إليه من خلال المقبول والمرفوض عقلاً، وحكمهم عليه فى الشعر كحكمهم عليه فى كل قول .

وعلينا أن نكون معتدلين فلا نقسوا كثيراً ولانجعل العصبية تنشر السحب فوق المحاسن وتمنعنا من الرؤية الواضحة ، ففى نقدنا العربى لفتات صائبة جداً كانت تأتيهم عندما ينصرفون إلى الطبع ويتحررون من الاعتقادات التحكمية ، ولكنها لم تستغل ، ومن هنا كثُر التناقض فى أحكام الناقد الواحد منهم .

---

١) البلاغة تطور وتاريخ ، د. شوقى ضيف ، ص ٣٧٦ ، فى النقد الأدبى ، د. شوقى ضيف ، ص ٣١ .

٢) انظر الشعر والشعراء ١/٦٤ - ٦٩.

آراء النقاد القدامى حول بنية الشعر :

وإذا نظرنا إلى آراء القدامى حول (بنية الشعر) أو نظم اللفظ والمعنى ، فإن أول مانفاجأ به نظرتهم إلى القيمة الشعرية من خلال البيت المنعزل بمعناه ومبناه ، يقول ابن رشيق صراحة : « ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لايحتاج إلى ماقبله ولا إلى مابعده ، وماسوى ذلك فهو عندى تقصير إلا فى مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها ، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود » (١).

إن أغلب النقاد الذين أخذ عنهم ابن رشيق وأعاد صياغة آرائهم وأفكارهم إنما يفهمون من بناء الشعر هذا الفهم. إن وضح هذا ... فى أحكامهم التى كانوا يصدرونها على الشعر بصفة عامة . لقد كانوا يقتطعون البيت من جسم القصيدة ويحكمون عليه بالجودة أو الرداءة ، ولهذا كثُرت الآراء المتضاربة حول القصيدة الواحدة ، ولم لاتكثر وتتضارب مادام كل بيت فيها يشكل وحدة منفصلة ، ويأخذ حكماً منفرداً ؟.

لقد كانوا يهتمون ببناء البيت الواحد ، بل ببناء الجملة الواحدة الناشىء من اقتران اللفظ بالمعنى .

والذى يبدوا أنهم منذ أن قال الجاحظ بالتفريق بين اللفظ والمعنى وحتى قبيل مجيء عبد القاهر الجرجانى ، كما سنرى ، ظلّوا ينظرون إلى الكلام على أن له حدّين منفصلين وأن القيمة تكمن فى أحدهما ، وكانوا إذا ما أرادوا التقريب بينهما أو النظر إلى العلاقة التى تجمعهما لم يستطيعوا كسر هذه النظرة ووضع تصور مخالف لها .

---

١) العمدة ١/٢٦١.

لقد وضح هذا فى تخيلهم لعملية النظم الشعرى أو « الخلق الفنى » فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته - كما يقول ابن طباطبا ويؤيده العسكرى- « مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه » (١).

فعملية الخلق عندهم - كما يوحى القول السابق - عملية ملاءمة تتم عقلياً خارج التجربة الذاتية الشاملة للشاعر . المعنى - فى نظرهم - مادة جميلة بذاتها وإذا أراد الشاعر كسوتها كساها بألفاظ تشاكلها وتليق بجمالها ، لقد كان هذا قائماً فى أذهانهم أو أذهان أغلبهم حقاً ، ومن هنا يقولون : « البليغ من يحول الكلام على حسب الأمانى ويخيط الألفاظ على قدود المعانى »(٢). ويقول ابن رشيق :
« وبعضهم ، وأظنه ابن وكيع ، مثل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلت من عين مبصرها »(٣).

نعم ، لقد جعلوا من مشاكلة اللفظ للمعنى معياراً نقدياً صالحاً لقياس جودة شعر الشاعر ورداءته فعابوا على المتنبى مثلاً إهداره لحلاوة اللفظ وبهاء الطبع من أجل الإحاطة بالمعنى »(٤).

---

١) عيار الشعر ، ص ٥ .
٢) العمدة ، ١٢٨/١.
٣) المرجع السابق ، ١٢٧/١.
٤) الوساطة ، ص ٩٨.

وأحب العرب فى البنية أيضاً ، شدة التحام أجزاء الجملة الواحدة أو البيت الواحد ، وكرهوا كل حشو أو تخلخل ، وذلك تحقيقاً لصفتى القوة والتماسك اللتين ظلوا يطلبونهما فى الشعر كى ينال الرضا والقبول ، يقول الجاحظ : « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً يجرى على اللسان كما يجرى الدهان »(١) ، ويعلق ابن رشيق على هذا قائلاً : «وأستحسن أن يكون البيت بأسره فكأنه لفظة واحدة لخفته واللفظة كأنها حرف واحد » .

ولذا فإن ماقاله المرزوقى فى قضية البنية الشعرية ليس إلا تكثيفاً للآراء النقدية السابقة له أو تمثيلاً واقعياً لتصور القدامى للنظرية التى تجسد طبيعة الشعر العربى فى بنائه وتركيبه وتأليفه. وهو - على العموم- تصور جزيئ قائم على أساس عقلى بعيد عن الممارسات الحية للشعر والتحليل الموضوعى للنماذج القديمة وفحصها فى إطار موقف فلسفى عام فيه العمق والشمول معاً.

وتظهر أبعاد هذه النظرية فى تفسيرهم لبعض من القضايا الشعرية الأساسية كقضية السهل المتآلف والمعقد المتنافر . وقضية الوضوح والغموض . فهم يحبون من الشعر الواضح المعنى المكشوف الدلالة(٢).

---

١) العمدة ، ٢٥٧/١.

٢) انظر العمدة لابن رشيق ٢٤٩/١ ، ٢٥٤.

كما كانوا يحبون منه السلس المتماثل الأجزاء والأطراف ، ويبتعدون عن المعقد المتنافر لأنه إذا كان « متنافراً متبايناً عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء »(١).

وكرهوا الغموض والتعمق فى الشعر وعدوهما من باب التعقيد الذى « يستهلك المعانى ويشين الألفاظ » (٢) فى رأيهم .

وحاول عبد القاهر كسر هذا الاعتقاد فجرى مع طبعه النقدى الأصيل حيناً فقال : « المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة فى طلبه ، وماكان فيه ألطف كان اقتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجاجه أشد ، ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد طلب له أو الاشتياق إليه ومعاناه الحنين نحوه كان نيله أحلى » (٣).

ثم أدرك عبد القاهر أنه ابتعد عن الاعتقاد العام فتراجع عن هذا فى مكان تال من كتابه ، وعاد يوفق بين ما ارتآه طبعه ، ومافرضته النظرة السلفية العامة ، أو « ماعليه الناس » حيث قال :

« فإن قلت أفيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد مايكسب الغموض مشرفاً له وزائداً فى فضله ، وهو خلاف ماعليه الناس ، ألا تراهم قالوا : « إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك فالجواب أنى لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب» (٤).

---

١) المرجع السابق ، ١/٢٥٧.

٢) من كلام بشر بن المعتمر فى البيان والتبيين ١/١٣٥ ومابعدها .

٣) أسرار البلاغة ، ص ١٥٨.

٤) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانى ، ص ١٥٩.

كان نقادنا - عموماً - يحترمون آراء أسلافهم كثيراً ويؤثرون السلامة ، لذلك لم نجد أحداً منهم ينتفض على تصور شعرى عام ، أو يحطم قانوناً نقدياً كبيراً ، فبقيت معظم الآراء النقدية الهامة التى قيلت فى القرنين الثانى والثالث تتردد فيما تلاهما من عصور ولكن بفلسفات أهم وبمسميات تختلف بعض الاختلاف. كانوا - فى الغالب - يطلبون الامتاع السريع ، كما كانوا يحبون من الجمال الواضح الذى تدركه الحواس بمجرد أن تنبه عليه تنبيهاً خفيفاً. قال ابن طباطبا وتابعه العسكرى : « إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل مايتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لاجور فيه ، وبموافقة لامضادة معها ، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث ، والفهم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر ، والأذن تتشوف للصوت الخفيف الساكن وتتأذى بالخشن المؤذى ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ... ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل » (١).

فجمالهم - كما يبدو هنا - سهل قريب منصرف إلى إمتاع النفس بما تحب وتهوى أما مايكلفها عناء ومشقة وتعمقاً فلا يعتد به . وجمالهم يتصل بما ألفوه خارج الشعر - كما يبدو من النص أيضاً - فهم يستجيبون مباشرة لما يحرك مشاعرهم عن طريق الحواس ولكن على أن

---

١) الصناعتين لأبى هلال العسكرى ، ص ٥٧ ، عيار الشعر ، ص ١٤ .

يكون ذلك متفقاً وماطبعت عليه هذه الحواس أصلاً ، وإذا كلفها الشعر أن تبتعد قليلاً أو كثيراً - بحكم نوازع قاسية معقدة - نفرت منه وعدّته عدواً متجافياً يسوقها إلى معميات تعطل فاعليتها أو مزالق ترهقها. إن البيان - كما يقول الرمانى - هو : « الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس بدون عقله » (١).

ويتصل بما أحبوه من جمال سهل ماطلبوه من نغم ، وما أرتضوه من أوزان. يقول قدامة فى نعت الوزن : « أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها ، وقد جعل هذا فضيلة ترفع من قيمة الشعر حتى لو خلا «من أكثر نعوت الشعر » . وجاء بمثال على ذلك قول حسان بن ثابت :

ما هاج حسان رسوم المقــام ومظعن الحى ومبنى الخيام (٢)

ويقول المرزوقى : « إنهم كانوا يحلولون التحام أجزاء النظم والتئامها مع تخير من لذيذ الوزن » .

فالسيولة والانسياب فى الوزن إذن تحقق صفة الجمال التى تقوم فى أذهان النقاد القدامى .

ومثل هذا كانت القافية ، فهى « شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر » (٣) وهى التى «توثق وحدة النغم » لأنها ملتقى الحركات والسكنات فى كل بيت من القصيدة (٤) ، ولهذا اشترطوا « أن تكون

---

١) العمدة ١/٢٥٤.

٢) نقد الشعر ، ص ٣٤.

٣) العمدة ١/١٥١.

٤) فصول فى الشعر ونقده ، د. شوقى ضيف ، ص ٣١.

عذبة الحروف سلسة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها » (١) ، وإذا توفر للوزن والقافية هذه الصفة من السهولة والعذوبة فإنهما معاً يحدثان إيقاعاً « يطرب الفهم لصوابه » كما يقولون (٢).

ولم يجعلوا من أركان الموسيقى الشعرية سوى ماحدده الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٧٠ هـ) من أبحر وقواف ولذا فإنهم لم يلتفتوا كثيراً إلى الإيقاع الداخلى فى الشعر ولم يهتموا لما يعطيه من رنين وترديد. وبدلاً من ذلك عدّوا ما كان يحقق نوعاً من هذا الإيقاع كالتقسيم والموازنة والجناس ورد العجز على الصدر وغير ذلك مجرد عناصر تزيينية ابتعد عنها الشعر القديم (٣) ، هذا وقد أملت عليهم النظرة السلفية التى رأينا أنها كانت وراء أكثر آرائهم فى المسائل الشعرية السابقة ، المحافظة الشديدة على أشكال الوحدات الوزنية التى اكتشفوا أن الشعر القديم يرتكز عليها ، ثم التصدى بعناد لكل تخط مهما كان بسيطاً ، لقد نبّهوا على أخطاء الشعراء الوزنية ولاحقوهم بشكل أثار حفيظة بعض هؤلاء الشعراء ، فاندفع يعلن تمرده وتحدّيه لقوانين الخليل فى العروض . فعندما كانوا يقولون لأبى العتاهية مثلاً : أن بعض أشعاره لاتدخل فى عروض الخليل كان يردّ عليهم بانفعال قائلاً : أنا أكبر من العروض »(٤) ولعل مما حدّ من التطور فى الموسيقى الشعرية وبخاصة

---

١) نقد الشعر ، ص ٥١ .
٢) عيار الشعر ، ص ١٥.
٣) أسرار البلاغة ، ص ١٤ ومابعدها .
٤) الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ١٣/٤.

فى المشرق (١) اكتشافهم مبكراً للوحدات الوزنية ولعيوبها ثم تحديدهم لذلك تحديداً يستمد ثباته من كونه يستند إلى النماذج القديمة الجليلة ، ومن هنا بدأ الشعراء يمارسون الشعر بفهم واع للأنماط الوزنية وبتسليم مبدئى بالمقبول والمرفوض منها . لقد حاول نفر منهم النظم على صور جديدة كالمزدوج والمسمطات لكن الأغلب ظل مرتبطاً بالنظام الوزنى الموروث(٢) ، وسنجد أن مثل هذه الحال يتكرر فى تطور الصورة التى شهدت قفزتها الرائعة على يد أبى تمام » (٣).

اندهش العرب لملكة الشعر المبدعة فعزوها إلى قوى وهمية (٤) تلهم الشعراء منهم ، وقالوا : إن لكل شاعر شيطاناً يلقنه الشعر حتى ورد هذا الاعتقاد على ألسنة الشعراء أنفسهم . يقول أبو النجم :

أنى ، وكل شاعر إذا شعر　　　شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

وكان من المنتظر أن يلتفت النقاد إلى القوى النوعية للشاعر وبخاصة الخيال منها فيحللوها ويكشفوا عن طبيعتها وتركيبها وكيفية عملها ، إلا أنهم لم يفعلوا ، فلم يعرف عنهم حتى القرن الثالث إلا إشارات جزئية عن الخيال والتصوير ، بالرغم من أنه كان بين أيديهم القرآن الكريم الملىء بالصور المثيرة ، والشعر العربى القديم الحافل بالصور البسيطة الموحية .

---

١) فصول فى الشعر ونقده ، ص ٤٢ ومابعدها .
٢) المرجع السابق ، ص ٤٣ .
٣) انظر الصورة الفنية فى شعر أبى تمام ، د. عبد القادر الربّاعى .
٤) مقدمة ديوان «نداء القمم» للدكتور يوسف خليف ، ص ٢٨ ديوانه .

ولعل أول قول نقدى يعتد به فى هذا المجال قول الجاحظ الذى قارن فيه بين الشعر والرسم فقال : « فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير » (١) فالشعر عنده (صناعة) وهو ضرب من النسج بالقياس إلى التصوير بدلاً من ذلك إلى اصطناع منهج اللغويين المحافظ كما يقول أحد الباحثين (٢) وبخاصة فى تفسيره للإعجاز وللعبارات القرآنية الدالة على التشبيه (٣) .

وعموماً ، فلم تختلف نظرة الجاحظ عما سبق من نظرات نقدية مشابهة ، إنها تركيز على اللفظ ومايجوز فيه ومالايجوز. ومن هنا نذهب إلى ماذهب إليه الدكتور (إحسان عباس) حين قال : « ولكن كل ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريته فى الشكل»(٤) فالجاحظ يرى أن المعول فى الشعر إنما فى إقامة الوزن ، وتخيرّ اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجودة السبك » (٥).

ولم يزد النقاد فى القرن الرابع على ماقاله الجاحظ كثيراً ، فقد ظل الآمدى ، وأبو هلال العسكرى وابن سنان الخفاجى وغيرهم ينقدون النصوص ويوازنون بين الشعراء « بالمأثور » ، فكان هذا من الأسباب التى نّمتْ الاتجاه الشكلى فى الشعر والأخذ بأسباب «الصنعة» فى

---

١) الحيوان للجاحظ ، ١٣١/٣ ومابعدها .

٢) انظر الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، ص ٧٥ ومابعدها .

٣) انظر الحيوان للجاحظ ، ٢٧٣/٤.

٤) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. إحسان عباس ، ص ٩٨.

٥) الحيوان للجاحظ ، ١٣٢/٣.

المجاز ، فغدا عندهم لايفترق كثيراً عن طرق القول الأخرى مثل الحذف والتقديم والقلب ومخاطبة الواحد ومخاطبة الجمع (١).

ولقد حاول الباقلانى تطوير فكرة الجاحظ فعرف الشعر بأنه « تصوير ما فى النفس للغير »(٢)، وكذلك حاول الرمانى ، فألمح إلى أن الاستعارة- هى وسيلة من وسائل المجاز - لإخراج ما لايدرك إلى مايقع عليه الإدراك »(٣).ولكنهما - مع ذلك - لم يخرجا من الدائرة الجاحظية فى التحليل والشرح .

لقد بدأ الذوق العام يتقبل الشكلية ويرتضى الصنعة ، وأصبح النقاد عموماً - تحت ضغط الذوق العام - يخضعون الشعر لملكة العقل بعد أن قصوا أجنحة الخيال .

وامتد هذا الأثر أيضاً إلى الفلاسفة المسلمين الذين ترجموا كتابى أرسطو : «الشعر» و «الخطابة» أو قدموا لهما بالشرح والتوضيح فى القرن الرابع وبداية الخامس ، لقد أطلقوا على (محاكاته) اسم «التخييل). وعندما فسروا معنى هذا المصطلح جاء تفسيرهم مقارباً للتشبيه وهو الشكل البلاغى المفضل فى النقد العربى (٤).

---

١) انظر فن التشبيه لعلى الجندى ٧٦/١ ومابعدها ، وانظر أيضا الصورة الأدبية لمصطفى ناصف ، ص ٦٦ ومابعدها.
٢) إعجاز القرآن للباقلانى ، ص ١٨١.
٣) النكت فى إعجاز القرآن للرمانى (ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) ، ص ٨٥.
٤) فن الشعر ، عبد الرحمن بدوى ، ص ١٧٠.

لقد وضع العرب الشعر فى « إطار منطقى عدّوه صناعة ترمى إلى اكتساب تسليم الغير بما تقول ، وألحقوه بالجدل والخطابة ، فكان طبيعياً أن تهيأ أفكار كتاب الشعر لتتفق مع هذا الإطار العام » (١).

ومن هنا فقد قيد قانون « الصنعة الشكلية » فهم هؤلاء الفلاسفة «للتخييل» وساقهم أيضاً إلى فهم غير تام لنظرية المحاكاة عند (أرسطو). إن أحداً لاينكر أن فقرات نقدية صائبة برزت فى كتب هؤلاء الفلاسفة ، كفهم ابن سينا الجيد للإدراك الحسى (٢)، وفهمه - أحياناً - المحاكاة فهماً يتفق تماماً وفهم (أرسطو) لها (٣) ، لكن هذه الفقرات لم تستغل استغلالاً كافياً من قبل النقاد البلاغيين فى القرن الخامس . ومردّ ذلك إلى النظرة الشكلية والفهم الجزئى للصور فيقول : « ويعود هذا إلى طبيعة النقاد وطبيعة الشعر وكلتاهما أصبحت تنأى عن الأثر الفلسفى فأصبح النقاد يجدون الجواب عن المشكلات النقدية جاهزة لدى الآمدى والجرجانى ، دون أن يخلق التيار الشعرى المتجه نحو الشكلية العامة أو الصورة الجزئية - أية مشكلة جديدة تتطلب تعمقاً وتأنياً فى الحل » (٤) .

---

١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ص ٢٠٩ ، د. شكرى عياد .
٢) الإدراك الحسى عند ابن سينا ، محمد عثمان نجاتى ، ص ١٣٩ ومابعدها.
٣) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، د . شكرى عياد ، ص ٢١١.
٤) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، إحسان عباس ، ص ٤١١.

وجـاء عـبـد القـاهر الجـرجـانى ليـحـيى صـوت الجـاحظ من جـديد ، إنه - بالرغم من القالب الجدلى الذى صبت فيـه نظريتـه «النظم» - لم يبتعد كثيراً عن خطة الجاحظ فى مسألة اللفظ والمعنى ، فكلاهما يعنى بالشكل ويرى أنه هو الذى يميز فضل الشعر . وقد كان عبد القاهر يستشهد بالجاحظ نفسه للتدليل على مايقول ، فنراه يردف عبارته التى يقول فيها : « إن فضل الشعر بلفظه لابمعناه وأنه إذا عدم الحسن فى لفظه ونظمه لم يستحق هذا الاسم بالحقيقة » بعبارة الجاحظ السابقة «وإنما الشـأن فى إقامة الوزن وتخيّر اللفظ ... وجودة السـبك ، وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير (١) ليؤيد بها رأيه .

وكان عمله فى بعض جوانبه توضيحاً لعبارة الجاحظ القديمة الغامضة التى لم تأت فى إطار فلسفة نقدية متكاملة معلومة ، مما أتاح للناس أن يختلفوا فيها فيفسرها كل حسب مايرى ويهدف. ولما توهم كثير من الناس - كما قال عبد القاهر - إن الجاحظ إنما جعل من اللفظ غاية انبرى هو يصحح مفهومهم قائلاً : « إن كلاً من اللفظة والمعنى غاية ووسيلة وهما معاً يهدفان إلى إيجاد الصورة .

ولكن الصورة الناتجة من تأليف اللفظ والمعنى لم تأت عنده بدلالة واحدة ، بل بعدة دلالات أهمها دلالتان : أولاهما الشكل العام (Form) كما هو واضح من النص التالى الذى يجعل فيه التصوير مرادفاً للصياغة ، فيقول : «معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير

---

١) دلائل الاعجاز ، لعبد القاهر الجرجانى ، ص ١٦٧ ، ١٦٨.

والصياغة»(١) وأخراهما صورة بمعنى (Image) فى الإنجليزية ، كما فى قوله يقارن الصورة الشعرية بصورة الرسام ، « فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق .. كذلك حكم الشعر فيما يضعه من الصور ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجماد الصامت فى صورة الحى الناطق والموات الأخرس فى قضية الفصيح المعرب ... والمعدوم المفقود فى حكم الموجود والمشاهد»(٢).

لقد ألحَّ على الدلالة الأولى فى كتابة « دلائل الإعجاز » ، بينما ألحَّ على الثانية فى كتابة « أسرار البلاغة » ، ويرى الدكتور جابر عصفور أنّ السبب فى ذلك عائد إلى الحاجة فى « دلائل الإعجاز » على نظرية النظم وتخفيفه من هذا الإلحاح فى « أسرار البلاغة »(٣).

وعلى العموم فإن عبد القاهر - بالرغم من اللفتات النقدية الصائبة التى جاءت عنده - اقترب بشدة من مبدأ « الصنعة الشكلية ». ومن هنا ارتبطت العلاقات المحتملة بين الأطراف التى تشكل الصور عنده بالعلاقات الخارجية التى يتحكم فيها العقل أكثر من ارتباطها بالنوازع الداخلية التى تستوحى بالخيال.

فهو يقول : «ولم أرد بقولى : إن الحذق فى إيجاد الأئتلاف بين المختلفات فى الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل فى العقل »(٤).

---

١) دلائل الاعجاز ، ص ١٦٦.
٢) المصدر السابق ، ص ٣١٧.
٣) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، د. جابر عصفور ، ص ٣٤٢.
٤) أسرار البلاغة ، ص ١٧٥.

والتقى التياران العربى واليونانى التقاء مثمراً على يد حازم القرطاجنى، هذا الناقد الفذ الذى تمثل الثقافات العربية والفلسفية اليونانية وأخرج منها مفهوماً شعرياً فلسفياً متكاملاً : فالشعر - فى رأيه - كلام موزون ذو قافية ولكنه يصدر عن قوة الخيال بتأثير حركة النفس وانفعالها إنه كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ماقصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ماقصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها(١) . وهذا - نظرياً - مفهوم سليم للشعر ، لكن صاحبة - عملياً - مغرم مثل من سبقه من النقاد بالصنعة القائمة على التلاعب بمادة الشعر فى مهارة عقلية إرادية.

فإتقان الصنعة الشعرية عند العرب قائم - فى رأيه - على أنهم يتلاعبون باللفظ والمعنى وبالأقاويل الشعرية كيف شاءوا ، أو بمعنى آخر: إنهم يقصدون مسبقاً أن يدخلوا فى أشعارهم المتعة إلى نفوس السامعين أو يسلبوها منها ، فالشعر من شأنه « أن يحبب إلى النفس ماقصد تحبيبه إليها ، ويكرِّه إليها ماقصد تكريهه كما قال : فالقصد المسبق هو الذى يتحكم بالصنعة الشعرية عند العرب لأن الشاعر عندهم - كما فهم وظيفته النقد القديم - يهتم بالسامع قبل أن يهتم بالتعبير عن موقفه الخاص أو رؤاه الذاتية ، ومن هنا يتحول الشعر إلى مجرد وسيلة نفعية يخطط الشاعر لها مسبقاً . فالمشكلة الأساسية فى الصنعة

---

١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، لحازم القرطاجنى ، ص ٧١.

الشعرية هى : أَنَهْتَمُّ بمن سيتلقون الشعر فنهىء لهم زاداً يمتعهم أم نهتم بذواتنا نحن الشعراء فنعبر عما فيها ونتخلى عن التفكير فى متعة الآخرين ساعة النظم ، فتلك جديرة بأن تأتى استجابة فورية للصدق الذى نضمنه شعرنا ؟.

إن النقاد القدامى - كما فهمت من آرائهم - أرادوا من الشعراء تحقيق النقطة الأولى ففهموا الشعر لذلك على أنه صنعة هادفة يخطط لها تخطيطاً مسبقاً ، أما الشعراء فإنهم لم يكونوا - كما أعتقد - متفقين جميعاً مع هؤلاء النقاد ، لأن الشعر عند الموهوبين نشاط إنسانى أو تعبير نوعى عن موقف خاص أولاً ، وهو لايستغنى عن الصنعة(١) ولكن هذه الصنعة تأتى فى الدرجة الثانية لتعميق ذلك التعبير وليس لفرضه فرضاً .

وجملة القول فى الخيال لدى النقاد القدامى أنهم لم يهتموا كثيراً بالجانب النفسى فيه ، وأنهم أخضعوه لقوة العقل المنطقية بإلحاحهم على « الصنعة الشكلية » فى الشعر .

ولم يكن حظ الصورة بأحسن من حظ الخيال عندهم ، فهى لم تعرف بدقة ولم تأخذ طابعاً فنياً أصيلاً فى آرائهم .

---

٢) مقدمة ديوان (نداء القمم) المقدمة ، د. يوسف خليف ، ص ٢٨.

إلا أن النقاد اهتموا من الصورة بأشكالها البلاغية : التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ، وبحثوها على أنها وسائل شعرية موجودة فى الشعر الجاهلى الذى وصل إليهم ، ومن هنا اكتسبت قيمتها عندهم ولقيت نصيباً وافراً من الاهتمام .

أما التشبيه فكان الوسيلة الصورية المفضلة عند جميع النقاد تقريباً، ذلك لأنهم – من جهة – رأوه اللون الذى جاء كثيراً فى أشعار الجاهليين وكلامهم ، ولأنهم من جهة أخرى لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التى أحبوها .

كما لاحظ اللغويون الذين كانوا يطلبون الشاهد فى الغالب التشبيه وكثرة وروده فى الشعر الجاهلى لذا وجهوا اهتمامهم إليه على أساس أنه وسيلة تساعدهم فى إنجاز مهمتهم. لقد قرنوه بالمعنى اللغوى الصادق الدلالة وخطأوا الشعراء الذين كانوا يخرجون به إلى غير دلالة المعجم ، أو غير الدلالة التى سمعت عن مثله ولهذا خطأ الأصمعى بشامة بن الغدير فى قوله يصف راحلته :

وصدر لها مَهْيَع كالحليفِ   تخال بأن عليه شليـــلا

لأن من صفة النجائب قلة الوبر (١)وبناء على هذا التفتوا إلى التشبيه من حيث اقترابه من الحقيقة وابتعاده عنها فقسموه إلى أربعة أضرب كما بين ذلك المبرد ، حيث قال : « والعرب تشبه على أربعة

---

١) العمدة لابن رشيق ٢٤٨/١.

أضرب : فتشبيه مفرط وتشبيه مصيب وتشبيه مقارب وتشبيه بعيد ، يحتاج إلى التفسير ولايقوم بنفسه »(١). لكنهم فضلوا من هذه الأضرب التشبيه المصيب ، فأحسن الشعر ، كما قال المبرد ذاته : «ماقارب فيه القائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة»(٢) وربط ابن أبى عون هذا النوع من التشبيه بالصنعة فهو لايقع إلا « لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف فكره»(٣) إنه صعب المنال لأن الشاعر يتعمد إصابة الحقيقة (٤) ومع أن بعضهم تنبه إلى أن التشبيه تشبيهان أحدهما تقديرى والآخر تحقيقى (٥). ومع أن بعضهم رأى أن المشبه لايمكن له أن يطابق تماماً المشبه به ، وأنه لو طابقه تماماً لكان هو نفسه (٦)، إلا أنهم بشكل عام ، ظلوا يطلبون فى التشبيه الاقتراب من الحقيقة كثيراً (٧). وهذا مطلب طبيعى مادام التشبيه عندهم مرتبطاً بالمطالب اللغوية المعجمية البحتة .

أهتم اللغويون بالتشبيه كثيراً لأنه يخدم أغراضهم اللغوية ، ولكنهم فى الوقت نفسه تحسسوا جماله فاندهشوا له وأعجبوا بطرافته ومن هنا أعلى قدامة بن جعفر من قيمته كثيراً حيث قرنه إلى أغراض

---

١) الكامل ، ٣ /٨٥٥.
٢) انظر الموشح ، ص ٣٨٠ ، الكامل ٢٥٣/١.
٣) التشببهات لابن أبى عون ، ص ٢.
٤) المرجع السابق ، ص ٣١١.
٥) العمدة ٢٨٧/١
٦) الصناعتين ، ص ٢٣٩ ، نقد الشعر ، ص ١٢٢.
٧) العمدة ٢٨٧/١ ومابعدها.

الشعر الأساسية قائلاً : « جماع الوصف أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود غير عادل من الأمر المطلوب ولما كانت أقسام المعانى ... على هذه الصفة ... رأيت أن أذكر منه صدراً ... وأن أجعل ذلك فى الأعلام من أغراض الشعر وماهم له أكثر دوساً وعليه أشد دوماً وهو : المديح والهجاء والمراثى والتشبيه والوصف والنسيب »(١). لقد جعله - كما ترى - متقدماً فى الرتبة على الوصف والنسيب من أغراض الشعر.

وعده النقاد المتأخرون ركناً أساسياً من أركان الشعر المهمة وذلك حين جعلوا الشعر على ثلاثة أركان : « مثل سائر ، واستعارة غريبة ، وتشبيه واقع نادر » (٢).

وحدا بهم إعجابهم بالتشبيه إلى زيادة البحث والاستقصاء فيه فقسّموه أقساماً مختلفة أهمها تقسيمة إلى حسى ومعنوى : أما فى الحسى فقد التفتوا إلى الصور البصرية وغيرها من الصور الحسية الأخرى، كما تنبهّوا إلى الصور اللونية والحركية (٣) ولكنهم لم يربطوا ذلك بالنفس أو بالتجربة الإنسانية .

وأما فى المعنوى فقد اهتموا بطبيعة الصورة وإدراكها ، لكنهم ربطوا ذلك بالعقل المجرد فيه تؤلف جزئيباتها به وتدرك (٤).

---

١) نقد الشعر ، ص ٦١.

٢) التشبيهات ، ص ١ ، ٢.

٣) نقد الشعر ، ص ١٢٥ ، الصناعتين ، ص ٢٤٦ - ٢٥٠.

٤) الصناعتين ، ص ٢٤٨.

كما أن هناك تقسيمات فنية أخرى روعى فيها طريقة التركيب وطبيعته كالتشبيه البسيط الذى لايحتاج إلى تأول ، والمعقد الذى لايحصل إلا بضرب من التأول (١). وكالتشبيه المتجانس الأجزاء الذى يحدث بين شيئين متفقين والمختلف الذى يحدث بين مختلفين لمعنى يجمعهما كتشبيه البيان بالسحر (٢)، وكالتشبيه القريب الصادق الذى تقول منه ككذا أو تخاله أو تراه كقول امرىء القيس :

نظرت إليها والنجومُ كأنها   مصابيحُ رهبان تُشَب لقفالِ

والبعد المغالى الذى لم يخرج - فى رأيهم - سلساً سهلاً كقول زهير:

فزلٌ عنها وأوفى رأس مَرْقَبةٍ   كمنصب العِتْر دمّى رأسه النُّسك (٣)

وعموماً فإنهم ارتضوا من هذه الأقسام جميعاً ماكان يقترب من ذوقهم فى حب الجمال السهل القريب الذى لايكلف النفس عناء ومشقة كما أن مذهبهم العام فى التشبيه يرتبط بنظريتهم الشكلية التى تنظر إلى جزئيه من حيث التقارب أو التباعد الشكلى بينهما .

وارتبطت الاستعارة ارتباطاً وثيقاً بالتشبيه عندهُم وهذا مادعا عبد القاهر الجرجانى إلى أن يقول : « أعلم أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبداً » (٤).

---

١) أسرار البلاغة ، ص ١٠٠.

٢) الصناعتين ، ص ٢٤٠.

٣) عيار الشعر ، ص ٢٣ ، ٨٩.

٤) أسرار البلاغة ، ص ٦٣.

ومن هنا أولاه اللغويون مكانة عظمى ، فلم يهتموا بها كاهتمامهم به وإذا مروا بها فى الشعر اكتفوا بإشارة عابرة إليها كما فعل أبو عمرو بن العلاء فى تعليقه على قول ذى الرمة :

أقامت به حتى ذوى العود والتوى   وساق الثريا فى ملاءته الفجر

لقد اكتفى بقوله : « ألا ترى كيف صيرّ له ملاءة ولا ملاءة له وإنما استعار له هذه اللفظة »(١).

ولعلها عرفت لأول مرة فى البلاغة العربية من قبل الجاحظ الذى قال فيها: « هى تسمية الشىء باسم غيره إذا قام مقامه »(٢) وجاء ابن المعتز فلم يزد فى تعريفها عما فعل الجاحظ فهى عنده استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء عرف بها »(٣)

وهذا التعريف ساذجاً ، غير محدد أو كما يقول المناطقة غير مانع من دخول غيره فيه »(٤).

فحتى نهاية القرن الثالث الهجرى لم تحدد الاستعارة تحديداً مانعاً كما لم تبحث طبيعتها ووظائفها بشكل علمى جاد .

وبالرغم من أن النقاد البيانيين هم الذين اهتموا بها أكثر من اللغويين فإنهم ظلوا ينظرون إليها نظرة لغوية لقد عدوها من التوسع والتصرف فى اللغة (٥) كما عدوها مجرد «تعليق العبارة على غير ماوضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»(٦).

١) العمدة ، ٢٦٩/١.
٢) البيان والتبين للجاحظ ١٤٤/١.
٣) البديع لابن المعتز ، ص ٣ - ٧.
٤) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ص ١١١.
٥) الوساطة ، ص ٤٢٨.
٦) الوساطة ، ص ٤١ وانظر أيضا العمدة ٢٨٧/١ ، الصناعتين ، ص ٢٦٨.

والتفتوا إلى وظيفتها البيانية لكنهم قرنوا هذه الوظيفة باللفظ والمعنى وبالأسلوب المفضل عندهم وهو الإيجاز فقالوا : « هى الإشارة إلى المعنى بالقليل من اللفظ ولولا أنها تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً »(١).

وظلت الوظيفة اللغوية أو البيانية المرتبطة بالاستعارة هى الميزان الأساسى لقيمة الاستعارة عند القدماء حتى عبد القاهر الجرجانى الذى اهتدى إلى تقسيمها تقسيماً يتشابه تشابهاً قوياً مع تقسيم ريتشاردز لها (٢) فهى عند عبد القاهر قسمان : أحدهما أن لايكون لنقله فائدة شعرية لأنه مقصور على مجرد التوسع فى أوضاع اللغة كإطلاقهم الشفة التى للإنسان على التى للبعير وهذا مايقابل الاستعارة اللغوية عند (ريتشاردز). وثانيهما : أن يكون لنقله فائدة كقولك رأيت أسداً وأنت تعنى رجلاً وهذا مايقابل الاستعارة الجمالية عند (ريتشاردز) أيضاً. وقال : « ومعلوم أنك أفدت بهذه الاستعارة مالولاها لم يحصل لك وهو المبالغة فى وصف المقصود بالشجاعة »(٣)

غير أن عبد القاهر لم يستطع تماماً ربط هذه الوظيفة ذات الفائدة كما قال بالتجربة الإنسانية الشاملة وظل يردد أقوال العسكرى السابقة قال : «ومن خصائص الاستعارة المفيدة التى تذكر بها ، وهى عنوان

---

١) الصناعتين ، ص ٢٦٨.

٢) مبادىء النقد الأدبى ، ص ٣١٠.

٣) أسرار البلاغة ، ص ٣٨ والكلام تعليق على «رأيت أسداً».

مناقبها ، إنها تعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر » (١).

واقترنت الاستعارة بالتشبيه عندهم فى كل شىء حتى فى تقسيمها ، لقد قسموها تقسيمات متشابهة مع تقسيماتهم له : إنها تشتمل على التشبيه فى مجاليها الحسى والمعنوى فتكون بذلك على ثلاثة أوجه :

أحدها : أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها .

وثانيها : أن يؤخذ الشبه من المدركات الحسية على الجملة للمعانى المعقولة .

وثالثها : أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول .

وهى تنقسم من حيث الطبيعة - كالتشبيه أيضاً - إلى قسمين :قريبة تقوم على استعارة الشىء لما يقاربه ويليق به كقول عنترة :

فازور من وقع القنا بلبانه ... وشكا إلىَّ بعبرة وتحمحم

وبعيدة : تقوم على استعارة الشىء لما ليس منه ولا إليه كقول لبيد :

وغداة ريح قد وَزَعْت وقرَّة ... إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

فاستعار للريح يداً على التشبيه البعيد كما قالوا (٢).

ولكنها - مع اقترانها بالتشبيه فى كل شىء - ظلت عندهم أقل درجة منه ، ففى الوقت الذى كانت تلاقى إهمالاً مطبقاً من قبل الرواة

---

١) المرجع السابق ، ص ٥٠.

٢) عيار الشعر ، ص ١١٩.

والنقاد كان التشبيه يحظى بمنزلة كبرى من الاهتمام . لقد روى الحاتمى أقوالاً فى التشبيه لأبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر والأصمعى ، مما يشعر أنهم كانوا يهتمون به اهتماماً شديداً (١) . وقد نسب الدكتور إحسان عباس للأصمعى (٢١٦هـ) الفضل فى توسيع نطاق البحث فى التشبيه بعد ما كان العلماء قبله يحومون حوله (٢).أما الجاحظ فقد تردد التشبيه كثيراً فى بيانه بينما لم تلاق الاستعارة منه إلا لفتات عابرة .

ولما جاء المبرد بعد النصف الأول من القرن الثالث ، وجد أمامه مادة خصبة فى الموضوع فأضاف لها مادة من عنده وأخرج من الجميع بحثاً واضح المعالم ملمًا بالجوانب الهامة إلماماً علمياً قيماً . لقد حدد فى بحثه ماهية التشبيه وأوضح الطرق العربية المثلى فى بنائه كما قسّمه إلى أقسامه الأربعة التى ذكرناها سابقاً ومثّل على كل قسم منها بأمثلة وافية من الشعر القديم ثم أتبعها بطرف وملح من تشابيه المحدثين (٣) لقد فعل كل ذلك دون أن يشير إلى الاستعارة إلا قليلاً ، بل إننا نشعر أنه كان يعدها لوناً من ألوان التشبيه . لقد عد قول الشاعر أبى الطمحان :

---

١) حلية المحاضرة للحاتمى (تحقيق جعفر الطباد الكتانى ، رسالة ماجستير) ص ١١ - ١٧.

٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب لإحسان عباس ، ص ٥٥.

٣) الكامل فى اللغة والأدب جـ ٢٥٣/١ ، جـ٢ / ٧٤٠ ومابعدها ، جـ ٨٦١/٣ ومابعدها.

أضاءت لهم أحسابُهم ووجوهُهُم دجى الليلِ حتى نَظَمَ الجزعَ ثاقبُه

من التشبيهات الجيدة المتجاوزة (١) . وهو فى الواقع استعارة وليس تشبيهاً .

وبينما يعده ابن المعتز من محاسن الكلام يعدها هى من البديع ، وقد أوحى هذا إلى أحد الباحثين أن ابن المعتز قلّل من قيمة التشبيه وجعله مجرد محسن ثانوى لاينزل منزلة الاستعارة (٢) فلو كان الأمر كذلك لأدار ابن المعتز شعره عليها ولم يبنه على التشبيه بشكل واضح حتى اتخذه مذهباً يكاد يكون فيه فرداً ، كما أن وضعه الاستعارة فى البديع مقرونة بالمذهب الكلامى والجناس والطباق لدليل على عده إياها من وسائل التكلف والزينة التى لم يعول عليها فى أشعار القدامى ، فورودها وعدم ورودها فى الشعر سواء .

والواقع أنها لم تتفوق عليه فى جميع عصور النقد الأدبى - كما أعتقد - فهذا عبد القاهر يبدو وكأنه ينظر إليها وإلى التشبيه والتمثيل نظرة واحدة فيقول : «وأول ذلك وأولاه وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه ، القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة ، فإن هذه أصول كثيرة كأن جلَّ محاسن الكلام إن لم نقل كلها ، متفرعة عنها وراجعة إليها ، وكأنها أقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها وأقطار تحيط بها من جهاتها (٣).

---

١) المرجع السابق ، ٨٥٥/٣.

٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ص ١١٢.

٣) أسرار البلاغة ، ص ٣٣ .

لكنه فى موضع آخر يعدُّها أقل منه رتبة لأنه الأصل وهى فرع منه قال: «والتشبيه كالأصل فى الاستعارة وهى شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره »(١).

لقد كانوا - عموماً - مفتونين بالتشبيه يفضلونه على الاستعارة ، حتى لقد كثروا مسائلة وألوانه فلم يكتفوا بعدٍّ ما فيه أداة فقط على أنه تشبيه ، بل عدوا الخالى منها تشبيهاً أيضاً وبذلك خالفوا من اتفق منهم مع النظرة الأوربية التى تعد التشبيه الخالى منها استعارة . قال القاضى الجرجانى فى باب الاستعارة : « وربما جاء من هذا الباب مايظنه الناس استعارة وهو تشبيه أو مثل فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكر أنواعاً من الاستعارة عد فيها قول أبى نواس :

والحب ظهر أنت راكبة   فإذا صرفت عنانه انصرافا

ولست أرى هذا وما أشبهه استعارة » (٢).

وعلى كل فإن القرن الرابع شهد انتصاراً واسعاً للتشبيه ففيه ألَّف ابن أبى عون كتابه « التشبيهات» ، كما أن هناك كتباً أخرى كثيرة ألفت فى هذا القرن عن التشبيه خاصة (٣) . وتعلو مكانة الاستعارة فى القرن الخامس الهجرى بعض علو حيث يصفها ابن رشيق بقوله : «الاستعارة أفضل المجاز وأول البديع وليس فى حلى الشعر أعجب منها »(٤) ولكنها تبقى غير متفوقة عنده على التشبيه فهى مجرد حلية

١) المرجع السابق ، ص ٣٥.
٢) الوساطة ، ص ٤١.
٣) انظر يتيمة الدهر للثعالبى ٣٨٩/٤.
٤) العمدة ٢٦٨/١.

للشعر ولاتعد من محاسن الكلام الذى عد التشبيه ركنها الأساسى « إلا إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها » ولايكون ذلك - كما قال - إلا إذا حملت على التشبيه القريب (١).

ومجمل القول أن التشبيه عمود الصورة فى النظرية الشعرية القديمة كلها ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموماً : إنها فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح ، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بإبرازه حدين متناظرين يعمل كل منهما باتجاه يلتقى فيه مع الآخر لكنهما لايتحدان اتحاداً تاماً وإنما ينسجمان بهدوء وبلا صدام ، وهو قادر أيضاً على تحقيق طرف آخر من نظريتهم الشعرية وهو اهتمامهم بتفرد الأجزاء وعدم انصهارها فيه وهذا ما عرف عند الأوروبيين « بالوحدة فى التنوع » .

أما الاستعارة وبخاصة البعيدة منها فوسيلة تقوم على الجمع - بين المتنافرات أو المتباينات - الذى يخلق نوعاً من التعقيد فى النفس لأنه يعمل على إيجاد صراع داخلى عنيف يتجاوز الحقائق الواضحة والعواطف المسالمة ، وهذا مانفروا منه ولذلك ظلوا يطلبون فى كل من الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية قرباً لايفسده البعد وتماثلاً لايدخله التنافر ، لقد خطأوا المتنبى لأنه جعل للزمان فؤداً فى قوله :

تجمعت فى فؤاده همم   ملء فؤاد الزمان إحداها (٢)

---

١) المرجع السابق ، ٢٦٩/١ ومابعدها .

٢) الوساطة ، ص ٤٢٩ . .

وخطّأوا الشاعر حين جمع بين العمى والقنديل فى قوله :

كأنما الطرف يرمى فى جوانبه   عن العمى وكأن النجم قنديل

وقالوا اجتماع العمى والقنديل غاية فى التنافر (١).

إنهم - كما ذكرنا - يفضلون اللذة المنسابة التى تقبلها النفس وهى حالمة ، فإذا طرقتها جملة فنية هشَّت لها سريعاً وانتظرت ورود أختها ومن هنا جاء إعجابهم الشديد بالتشبيه المتعدد . كما فى قول امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً   لدى وكرها العناب والحشف البالى

حتى قال فيه عبد القاهر : ومما ندر منه (أى من التشبيه) ولطف مأخذه ودق نظر واضعه وجلى لك عن شأو تحسر دونه العناق وغاية يعيا من قبلها المذاكى القرح ، الأبيات المشهورة فى تشبيه شيئين بشيئين ، بيت امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً   لدى وكرها العناب والحشف البالى(٢)

هذا وقد خضعت وسائل الصورة الأخرى كالمجاز والكناية لنظرتهم الجمالية تلك فاشترطوا فيهما أن يحققا وظيفة الإيجاز .

لقد أحبوا فى المجاز مثلاً أن يستعمل منه مايقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها (٣).

---

١) الصناعتين ، ص ٢٥٩ .

٢) دلائل الإعجاز ، ص ٦٦.

٣) الموشح ، ص ١٤٣ ، عيار الشعر ، ص ١١٩.

أما الكناية فأحبوا أن تكون « لمحة دالة » تستر عوار ماقد يقع فيه الشاعر المبدع (١) كما أحبوا للشاعر أن يتجنب فيها الإشارات البعيدة والإيحاء المشكل .

والخلاصة أن النظرية الشعرية القديمة تقوم على أسس ومقاييس عامة وضعها النقاد اللغويون والبيانيون المتقدمون وظلت تتردد فى العصور التالية ، تستمد وجودها من نظرة سلفية تقوم على الاحترام المبالغ فيه لآراء أولئك القدماء ، حتى أنك لاتفتأ تجد أمثال هذه النظرة فى كل كتاب نقدى وبلاغى متأخر . إنهم لايملّون من الاستشهاد بآراء الأسلاف فى المسائل التى يناقشونها .

ولعل أشمل صفة يمكن أن تطلق على تلك النظرية الشعرية القديمة ومابتغته من جمال فى الشعر هى صفة « الاعتدال » .

فنظرة الاعتدال هى أساس نظريتهم الفنية كما نص على ذلك ابن طباطبا بقوله : « وعلة كل مقبول الاعتدال كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب والنفس تسكن إلى ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه ولها أحوال تتصرف بها » (٢) فكأنهم أصبحوا يطلبون تحقيق هذه النظرة فى الفن مثلما يطلبون تحقيقها فى الواقع ، وليس مطلب « الاعتدال» السلوكى فى الحياة والذى يمثل جانباً من جوانب الفلسفة الإسلامية ببعيد عن هذه النظرة فى الشعر لدى النقاد القدامى ، لقد كانوا يحققون مسلك

---

١) الموشح ، ص ١٦١.

٢) عيار الشعر ، ص ١٥.

الاعتدال عملياً فى حياتهم لأن بعضهم كان يشتغل بالقضاء وتحقيق العدالة ، وبعضهم كان مشغولاً فى الكشف عن إعجاز القرآن ، وبعضهم كان من رواة الحديث .

كما يتصل بها على المستوى الفنى التوازن بين الأجزاء ، فمن هذا التوازن يأتى ما طلبوه من تآلف ومشاكلة فى اقتران اللفظ والمعنى أو من مماثلة وشكلية فى الصورة ، إن مثل هذه المماثلة وتلك الشكلية قادران على تحقيق الخيال السيال أو « الصورة السهلة الهادئة » أو « الومضة الجمالية السريعة » التى كانت بغيتهم الفنية فى الشعر كما كررنا .

ويتصل بنظرة الاعتدال على المستوى النفسى السكينة والهدوء وعدم القلق أو التوتر .

إن فى مثل هذا كله ابتعاداً عما كرهته أذواقهم التى ربطوها بالمعنى اللغوى وبالمنطق العقلى ، كما أن فيه انسجاماً مع ما ابتغته مبادئهم الأخلاقية أو المسلكية .

ومن هنا أحبوا من الشعراء من تكيف فى شعره مع نظرتهم المعتدلة وشنعوا على من خرج منهم عليها .

ولما رأوا فى شعر أبى تمام خروجاً على ما ارتضوه من فن وتحدّياً لما ألفوه من جمال تصدوا له يدافعون عن ذوق امتلكوه واتجاه سلكوه ، فعابوا كثيراً منه ورذلوه وطعنوه من كل جانب .

وعرف أدبنا العربى لأول مرة فى تاريخه مجابهة عنيدة بين نظريات موضوعة وفن منطلق يحطم كل مالا يوافق منهجه ولاينسجم مع روحه .

لقد أخذوا على أبى تمام خروجه على عمود الشعر عموماً ونسجه على منوال لم تستعمله العرب قبله فقال الآمدى إن شعره : « لايشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم (١) » . وقال ابن الأعرابى فى شعره : «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل (٢) ». كما طعن عليه كثير من أصحاب الذوق القديم كابن العميد وأبى حاتم السجستانى والصاحب بن عباد وغيرهم . وقد عزا الصولى طعنهم هذا إلى عدم فهمهم لشعره أخذاً بمبدأ « من جهل شيئاً عاداه » فقال :« فإذا سئلوا عن هذه الأشعار فرّوا من جوابهم ، لا أحسن ولا أعلم إلى الطعن وخاصة على أبى تمام لأنه أقربهم عهداً وأصعبهم شعراً »(٣).

وفضلوا عليه تلميذه البحترى لأن هذا - كما زعموا - « أعرابى الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف»(٤). وعندما كان البحترى يسأل فى أن يفاضل بين شعره وشعر أستاذه يقول : « كان أبو تمام أغوص على المعانى منى وأنا أقوم بعمود

---

١) الموارنة للآمدى ، ٦/١.
٢) أخبار أبى تمام للصولى ، ص ٢٤٤ ، الموشح ، ص ٤٦٥.
٣) أخبار أبى تمام ، ص ١٤ : ١٦ ، ص ٣٨ .
٤) الموازنة ، ٦/١.

الشعـر منه » (١). ونسبـوا إليـه استـخـدام السـخيف الردىء من الألفاظ(٢) كلفظة «حنك» فى هذا البيت الذى يصف فيه نعمة ممدوحه :

« تاللّهِ ما أحلى مَراشِفَها علَى حَنَكٍ وأَجْملَها على مُتَجَمِّلِ »

وقد علق ابن المستوفى على هذا بقوله : إن أبا تمام « كلف بالبديع حتى تجاوز إلى مايستقبح » ، وقوله « على حنك» ردىء جداً ، ولو قال على شفة أو نحوها لكان أقرب مأخذاً (٣) » وقد عابوا عليه الألفاظ الوعرة القاسية على الآذان أمثال «تجهضم» و «المتعنجر» و «ابذعرت » و « اطلخم » كما فى هذا البيت :

وقد قُلْتُ لـمَّا اطْلَخَمَّ الأمْر وانْبعَثَتْ عَشْواءُ تَاليَةً غُبْساً دَهَاريسَا

وقد علق ابن الأثير على هذا البيت بقوله : لفظة «اطلخم» من الألفاظ المنكرة التى جمعت الوصفين القبيحين فى أنها غريبة وأنها لميظة فى السمع ، وكريهة فى الذوق (٤) ».

وعابوا عليه أيضا الألفاظ الملحوثة والعامية ، أمثال « تفرعن » و«الصلف » بمعنى التيه وغيرها (٥).

---

١) المرجع السابق ، ١٢/١.

٢) الموازنة ١٣٦/١ ومابعدها .

٣) شرح ديوان أبى تمام للتبريزى ٤٠/٣ .

٤) المثل السائر لابن الأثير ، ٢٥٣/١.

٥) انظر أخبار أبى تمام ، ص ٩. وانظر أيضاً ديوان الشاعر :٣٠٨/٢ ، ٤٠٩، ٣٤٣/٣ على سبيل المثال لا الحصر .

كما عابوا عليه استخدامه الألفاظ العلمية مثل لفظة « كيمياء » فى قوله :

« ما زالَ يمتحن العُلى ويَروضُها حتَّى اتقتْهُ بكيمياءِ السؤْدُدِ »

علّق ابن عمار فى رسالته التى ذكر فيها أخطاء أبى تمام على هذا البيت قائلاً : « تالله مايدرى كثير من العقلاء ما أراد ، ولايتكلم بهذا إلا من يجب أن يحظر عليه ما له ويطال فى المارستان حبسه وعلاجه ».

ومن الغريب أن نجد الآمدى يدافع عنه فى هذا فيقول : « قد أنكر عليه قوم « كيمياء » السؤدد واستهجنوه وليس عندى بمستهجن لأنه أراد بكيمياء السؤدد أى سر السؤدد الذى هو أخلصه وأجوده » (١).

وأهم أنواع المعانى التى عابوها عليه : اللامعقولية فى المعنى أو ما أسموها الإحالة (٢) ، والخطأ فى انطباقه على واقع الحال (٣)، وعدم إصابة الحقيقة أو الجهل بها (٤) ، وعدم القدرة على تحديد الألوان (٥). وتكلف معانى العامة من الناس (٦) . ومخالفة المعانى التى طرقها السابقون (٧)».

---

١) ديوان أبى تمام ٥٠/٢.
٢) المصدر السابق ٨٢/٢.
٣) ديوان أبى تمام ٣٦/٢ ، ٢٣٧ ، ٢٧٧.
٤) نفس المصدر ١٣٣/٢ ، ٣٦١.
٥) نفس المصدر ١١٥/٣.
٦) نفس المصدر ٢٣٨/٢ ، ٢٤٦.
٧) ديوان أبى تمام ٨٨/٢ ، ١٠٩.

ونسبوا إليه أيضاً وقوعه فى أخطاء معنوية شنيعة (١). منها أنه أراد مدح الأفشين فى إحدى معاركه مع بابك فانصرف من مدحه له إلى هجاء فيه ، وذلك فى قوله :

وَلَّى ولمْ يَظْلِمْ وهل ظلم امْرُؤٌ ... حَثَّ النَّجاءَ وخَلْفَه التِّنِّينُ

قال ابن المعتز فى رسالة قيل إنه نبّه فيها على محاسن شعر أبى تمام ومساوئه « فلو كان أجهد نفسه فى هجاء الأفشين ، هل كان يزيد على أن يسميه التنين » (٢).

والغريب أيضاً أنهم اتهموه بأنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ فقبح فى غير موضع من شعره (٣).

ويعجب الإنسان كيف أصبح الشاعر المتهم بالخروج على طريقة القدامى يتعمد تقليدهم حتى ولو وقع فى القبح والتعسف ؟ .

وعلى ذلك كله أمثلة أشرنا إلى بعضها فى الديوان ، فليس هّمنا الإفاضة والاستقصاء فيه فهو كثير جداً ، ولكن الذى نريد قوله هو أنهم أخذوا عليه تلك المآخذ الكثيرة فى المادة الشعرية لأنهم طبقوا نظرتهم الانعزالية على شعره فنظروا إلى اللفظ والمعنى خارج سياقهما فيه . وقد أفرد الآمدى أبواباً كاملة فى كتابه « الموازنة » ناقش فيها ما استقبح

---

١) الموازنة ١٣٦/١ ومابعدها .

٢) الموشح ، ص ٤٧٣ ، الوساطة ، ص ٧٤.

٣) الوساطة ، ص ١٩.

من أبياته لتكلف الجناس والطباق وغيرهما من ألوان البديع (١) ، وكان يعلق على بعضها تعليقاً انفعالياً ينم عن التبرم والتسخّط كمثل قوله في بيت الطائي :

قَرَّتْ بقُرَّانَ عَيْنُ الدِّين وانْشَتَرَتْ بالأَشْتَرَيْنِ عُيُونُ الشِّرْكِ فاصطُلِما

« فإن انشتار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة » (٢).

ونسبوا إليه تكلف البديع حتى كان حذيفة بن محمد الطائي يقول : « أبو تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال (٣) واتهموه بطلبه وبتحمله من كل وجه والتوصل إلى ذلك بكل سبب مشروع وغير مشروع حتى أفسد شعره فما تكاد قصيدة منه تسلم - في رأيهم - من أبيات ضعيفة وأخرى غثة وثالثة معقدة سيئة النسج (٤). وجعله ابن المعتز أكثر من اتبعوا البديع إفراطاً وإسرافاً (٥).

ويتصل بهذا عدّهم غوصه على المعاني وتعميقها عيباً ونقيصة كبيرين . قال ابن المعتز « أبو تمام يغوص على المعاني ولايريد أن يعطل بيتاً من كلام مستغلق مثل هذا الشعر :

فَضَرَبْتَ الشِّتاءَ في أَخْدَعَيْهِ ضَرْبَةً غادرتْهُ عَوْداً رَكُوبَا » (٦).

---

١) الموازنة ١/٢٦٥ : ٢٧٦.
٢) الموازنة ١/٢٦٨.
٣) الموشح ، ص ٤٦٥.
٤) الموازنة ١/٢٧٦ - ٢٨٧. والوساطة ، ص ١٩ ، ٧٠ ، ٧١.
٥) البديع لابن المعتز ، ص ١.
٦) الموشح ، ص ٤٧٩.

ويقترن بهذا ما ادّعوه عليه من استخدام للفلسفة فى الشعر ، فقد علق القاضى الجرجانى على بيته :

جَهْمِيَّةُ الأ وْصافِ إلاَّ أنَّهمْ   قد لقَّبوها جَوْهَرَ الأشْياءِ

بقوله : « فخبرنى هل تعرف شعراً أحوج إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطو طاليس من قوله » (١) ، واعتقدوا أن هناك تفاوتاً كبيراً فى شعره من حيث القوة والضعف فقالوا : لايتعلق بجيدة جيد أمثاله ، وردية مُطْرحَ مَرذول فلهذا كان مختلطاً لايتشابه (٢). وكانوا يسألونه أحياناً أن يسقط القبيح من شعره فيجيب ضاحكاً أتراكم « أعلم منى ؟ إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة ، كلهم أديب جميل متقدم ، فيهم واحد قبيح متخلف فهو يعرف أمره ويرى مكانه ولايشتهى أن يموت »(٣). ولعمرى إن فى هذا بعد نظر . فالبيت المضطرب فى جسم قصيدة كاملة سوية قادر على أن يحيا بها من جهة وأن ينبه على جمال غيره فيها من جهة أخرى .

وبلغ ابن المعتز أن اسحاق بن ابراهيم المغنى سمع أبا تمام ينشد شعره فقال : « ياهذا ! لقد شددت الشعر على نفسك » (٤) . وقال القاضى الجرجانى فى ذلك إنه اجتلب المعانى الغامضة وقصد الأغراض الخفية

---

١) الوساطة ، ص ٢٠ ومابعدها .
٢) الموازنة ١/٥ .
٣) أخبار أبى تمام ، ص ١١٤.
٤) الموشح ، ص ٤٨٠.

فاحتمل فيها كل غث ثقيل وأصدر لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر والحمل على القريحة ، فإن ظفر به فذلك بعد العناء والمشقة ... وتلك حال لاتهش فيها النفس للاستمتاع بحسن أو الالتذاذ بمستطرف وهذه جريرة التكلف » (١).

ألست ترى معى أنهم إنما نفوا شعره لأنه لايتماشى والجمال البسيط السيال الذى طلبوا أن يأتيهم سريعاً ؟؟.

إذا كان ذلك كذلك فإننا لانستغرب إعراض النقاد قديماً عن شعره وإسقاطهم له (٢).

وعلى كل فقد جاء طعنهم عليه هنا لأنه خالف نظرة الاعتدال عندهم إذ لم يأت شعره متوازى الأجزاء بل جاء مختلفاً متفاوتاً فحقه إذن الرجم والقذف .

أما فى الوزن فمآخذ النقاد عليه قليلة ، ذلك لأنه كان فى كل شعره تقريباً يلتزم بقواعد العروض والقافية التى وضعها الخليل ، ولم يخرج على نظام الخليل كثيراً لأنه لم يجد فيه قيداً يحد من حركته . ومع كل هذا التقيد بالوزن الموروث فإن النقاد القدامى لم يسلموا شعره من العيب فى هذا المجال فقد أفرد الآمدى بضع صفحات أورد فيها مافى شعر الشاعر من زحاف ونسب ذلك - متأثراً برأى دعبل - إلى اضطراب الوزن وإلى غلبة النثرية عليه (٣).

---

١) الوساطة ، ص ١٩.
٢) الموازنة ١/٦ ، ٧ ، ١٠ - ١٢ .
٣) الموازنة ١/٢٨٧ - ٢٩٠.

وبالرغم من أن بعضاً من الزحافات التى أوردها كان قد ورد مثلها فى أشعار السابقين باعترافه .، فإن مجرد تكثير أبى تمام لها - حسب ادعائه - كان فى نظره منقصة كبرى وعيباً شنيعاً يسقط غير قليل من شعره .

هذا وقد نسب إليه قدامة بن جعفر « التكلف فى طلب القوافى حيث قال: «من عيوب الشعر أن تكون القافية مستدعاه قد تكلف فى طلبها فاشتغل معنى سائر البيت بها مثل ما قال أبو تمام الطائى :

كالظَّبيةِ الأدماءِ صافت فارْتَعَتْ زَهَرَ العَرَارِ الغَضَّ والجَثْجَاثَا

فجميع هذا البيت مبنى بطلب هذه القافية ، وإلا فليس فى وصف الظبية بأنها ترعى الجثجاث كبير فائدة » (١).

مر بنا أن الصورة فى نظريتهم الشعرية تستمد طبيعتها من النظرة التحقيقية فهى تبنى على أساس المشابهة الشكلية أو المقاربة بين طرفيها سواء أكان ذلك فى التشبيه أم فى الاستعارة أم فى أى شكل آخر من أشكال الصورة.

هكذا فهموها فى الشعر القديم ، وهكذا أحبّوا لها أن تدوم فى كل شعر بعده . ولما جاء أبو تمام وترخص فى الصورة كثيراً أحسّوا بأن طبيعة الصورة انحرفت عما ألفوه وعما اعتاد ذوقهم تقبله ، لقد شعروا أن

---

١) الموشح ، ص ٤٥٤ ومابعدها .

الصورة فى شعره مبنية على غير النمط المتبع ، إنها مبنية من عناصر لاتماثل بينها ولاتشابه كمثل هذه النماذج :

تَرُوحُ علينا كلَّ يوم وتَغْــــتَدى خُطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يُــــصْرَعُ

ألا لا يُمُدُّ الــدَّهْــرُ كــفّاً بِسَّيءٍ إلى مُجْتَدِى نَصْرٍ فتُقْطَعْ مِنَ الــزَّنْدِ

لَوْ لَمْ تفتَّ مُسِنَّ المَجْدِ مُذْ زَمَنٍ بالجُودِ والبَأْس كانَ المجد قد خَرِفا (١)

كيف للدهر أن يصرع ؟ ومن أين له الكف حتى يقطع من الزَّند ؟ بل كيف يكون المجد مسناً والجود خرفاً ؟ إنها صور غريبة اندهشوا لها فراحوا يرذلونها وينسبونها إلى التعقيد واستكراه الألفاظ معتقدين أن التكلف وفساد الطبع عند الشاعر هما اللذان فرضا قبحها وبعدها ونبوها عن الذوق المصفَّى (٢).

وقد حفزتهم صوره الغريبة هذه إلى التفتيش عن مثلها فى الشعر القديم فوجدوا لها مشابه كقول ذى الرمة وقد جعل للدجى يافوخاً :

تيممن يافوخ الدجى فصدعنه وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

وكقول تأبّط شراً الذى جعل فيه للموت أنفاً :

نحز رقابهم حتى نزعنا وأنف الموت منخزه رثيم (٣)

فأسقط فى أيديهم بعدما أدركوا أنه تابع شعراء ، هم موضع إكبارهم وإجلالهم إلا أنهم خرجوا من الموقف الصعب بالاعتذار للأقدمين

---

١) انظر هذه النماذج وغيرها فى الموازنة ٢٤٥/١ ومابعدها .

٢) الموازنة ٢٤٣/١.

٣) المصدر السابق ٢٥٦/١.

فقالوا : إن «مثل هذا فى كلامهم قليل جداً ليس مما يعتمد ويجعل أصلاً يحتذى عليه ، ويستكثر منه » (١).

إنهم لم يكونوا يثقون تماماً بقدرة الشاعر الحدث على الابتكار أو التصرف الذى تصرف فيه سلفه ، لذا حظروا عليه أى تغيير فى منحى الشعر عموماً والصورة بشكل خاص. كما أنهم قاوموا التغيير فى طبيعة الصورة حفاظاً على الذوق العام وصوناً للغة من الفساد ، والكلام من العبث والاختلاط (٢). وقد ترتب على هذا جانبان : سلبى هو محاولة الحد من الإبداع الفردى للشعراء بعد تقييد انطلاقهم الفنى . وإيجابى هو صون اللغة العربية من تفشى الألفاظ والأساليب غير الفصيحة . لقد ضحوا بالجانب الأول ، من أجل الظفر بالجانب الثانى . ولربما كانوا معذورين جداً فى زمانهم .

من هنا كان هجومهم على أبى تمام ، كأنى بهم لم يكتفوا بعيب شعره وإنما أيضاً راحوا يعبثون به فيبدل بعضهم من كلماته ويشوّه صوره. ولعل أوضح دليل على ذلك مايقوله الصاحب بن عباد عن عبث ابن العميد ببيت أبى تمام :

أَبْدَيْتَ لى عن جِلْدَةِ الماءِ الذى　　قد كُنْتُ أَعْهدُهُ كَثيرَ الطُّحْلُبِ

وروايته إياه هكذا :

أبرزتَ لى عن صفحةِ الماءِ الذى　　قد كنتُ أعهدُهُ كَثيرَ الطُّحْلُبِ

---

١) انظر الوساطة ، ص ٤٢٩ ، الموازنة ٢٥٩/١.

٢) الوساطة ، ص ٤٣٣.

ولما قال له الصاحب : زيَّن سيدنا هذا الشعر بإقامته «الصفحة» مقام « الجلدة » أجاب قائلاً : « كذا يلزمنا لمثل أبى تمام إذا أمكن إصلاح بيت بلفظة وتهذيب قصيدة بكلمة »(١).

إنه لم يهذِّب البيت ولم يصلحه وإنما شوّهه فعراه من الصورة اللطيفة التى كانت فيه ، ولو استعرضنا ديوان الشاعر لوجدنا أمثلة كثيرة جداً على هذه الشاكلة : فهناك أبيات كثيرة جرّدت من صورها ، وهناك أبيات أخرى كثيرة أضيفت إليها صورة مشوّهة (٢).

إن سبب ذلك كله اختلاف تصورهم للشعر عن تصوره : إنه يطلب الجمال الفنى فلا يقف عند الحرفية كى لاتعيقه عن تحقيقه فى شعره ، بل يتقصد الصورة كثيراً لأنها فى نظره القادرة على ذلك بإيحائها وهم يريدون حرفية الدلالة فى الواقع والحقيقة فلا يلتقون معه . ومن هنا فإنهم لم يلتفتوا إلى خطر الصورة فى شعره التفاتاً كافياً فهى لم تنل عندهم من البحث والاستقصاء أكثر مما نالته الوسائل الصناعية الأخرى . إنها لم تزد عندهم عن كونها مظهراً من مظاهر التوسع فى اللغة بغرض تجميل الكلام وتحسينه ، ولذا فإن تعليلاتهم لها ترتبط بالأهمية التى للجملة العربية فى حديها اللفظ والمعنى أكثر من ارتباطها بالأهمية

---

١) الصاحب بن عباد ، الكشف عن مساوىء شعر المتنبى ، ص ٣٨.

٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر الديوان جـ١/٣٤٥ البيت ٥. جـ٢/٣٥٢ ، البيت ٢٦ ، ص ١٧٤ ، بيت ٣٦ ؛ ص ٤٠٤ ، البيت ١ ، ٢ ؛ ص ٢٠٣ البيت ٢٣.

الجمالية أو الفنية للشعر ككل . لنستمع إلى هذا التعليل لإحدى صوره من الآمدى . قال :« ومن رديء استعاراته وبعيدها وقبيحها قوله :

جارى إليهِ البَيْنُ وصْلَ خَريدةٍ ماشَتْ إليهِ المَطْلَ مَشْيَ الأكْبَدِ

الهاء في « إليه » راجعة إلى المحب ، يريد أن البين حال بينه وبين وصلها واقتطعها عن أن تصله ، وأشباه هذا من اللفظ المستعمل الجارى فى العادة ، فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجارياً إليه ، كأن الوصل فى تقديره جرى إليه يريده فجرى البين ليمنعه فجعلهما متجارين ، ثم أتى فى المصراع الثانى بنحو هذا التخطيط فقال ماشت إليه المطل مشى الأكبد ، فالهاء راجعة إلى الوصل ، أى لما عزمت عزم متثاقل مماطل فجعل عزمها مشياً وجعل المطل مماشياً لها .

فيا معشر الشعراء والبلغاء ويأهل اللغة خبرونا كيف يجارى البين وصلها ؟ وكيف تماشى هى مطلها ؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون ؟ »(١).

لقد أثبتنا النص على طوله لنكون على دراية مباشرة بطبيعة تحليلاتهم لصوره . إن تحليل الآمدى فى النص - كما أرى - يحوى كثيراً مما يمس الجملة العربية لكنه لايلمس كثيراً من عناصر الجمال فى الشعر . إنه لم يتعمق الأثر الفنى الذى تحدثه الصورة فى النفس البشرية وإنما بقى على السطح يناقش ارتباط الألفاظ والضمائر وتطبيق المعنى الناتج على الواقع المعقول. ولما لم يظفر من ذلك بما يهوى صاح بأهل اللغة أن يجتمعوا إليه ليشاطروه هزأه وسخريته .

---

١) الموازنة للآمدى ١/٢٦٣ ، ٢٦٤.

الفصل الثانى

التصوير ونظرية الشعر (الحديث)

الصورة الفنية مولود نضر لقوة خلاقة هى الخيال. والخيال نشاط فعال يعمل على « استنفار كينونة الأشياء » ليبنى منها عملاً فنياً متحد الأجزاء منسجماً فيه متعة للنفس وهزة للقلب ونظراً لما له من منزلة فى الدراسات النقدية الحديثة ، على أساس أنه الملكة القادرة على توليد الصور ، نبدأ الحديث به .

أهمل الخيال قديماً عند كل من (أفلاطون) و (أرسطو) أو كاد . فقد انشغل الفيلسوفان فى الكشف عن ماهية الشعر وتأثيره فى النفوس أكثر من انشغالهما فى تعميق البحث عن الملكات النوعية التى ابتدعته. أما أفلاطون فقد أعتقد أن الشعر نوع من الإلهام السماوى(١)، أو الجنون الإلهى ، الذى يلتقى فيه - حسب اعتقاده - الشعراء مع الأنبياء والعاشقين (٢) . إن له عنده قوة سحرية عجيبة فى نفوس الناس ، ولهذا كان يرهبه ويخشى على دولته القانونية منه . يقول سقراط (لجلوكون) مصوراً هذا الخطر : « والآن يمكننا منصفين أن نضع الشاعر بمحازاة المصور فهو يماثله فى أمرين : الأول بعده بمراحل عن الحقيقة فى مؤلفاته . والثانى : اهتمامه بالجزء الأدنى قيمة من الروح .

---

١) انظر أسس النقد الأدبى ، جـ ٣٧/١ - ٣٨.

٢) افلاطون : فايدروس ، فقرة ٢٤٤ - ٢٥٦ ، ص ٦٦ - ٨٦.

ونكون مصيبين إذا رفضنا السماح له بالبقاء فى دولة منظمة تنظيماً حسناً ، لأنه يثير المشاعر ويغذيها ويقويها بينما يضعف بالمقابل العقل(١) .

ولعل هذا الاعتقاد قد حجب أفلاطون عن أن يبحث بحثاً موضوعياً عميقاً فى ملكة الشاعر النوعية التى لها مثل تلك القوة السحرية . ولكنه بالرغم من ذلك فطن إلى أن الصور التى يعرضها الشاعر والرسام على الناس هى التى تأخذ بألبابهم فقال وهو يشرح نظريته فى المحاكاه على لسان سقراط : إن عمل الشاعر والرسام كعمل المرآة حين تديرها حولك فى كل الجهات فسرعان ماتصنع بهذه المرآة الشمس والسماء والأرض ونفسك ثم النبات والحيوان وكل ماتريد صنعه (٢). فما تفعله لايعدو أن يكون انعكاسات لصور الحقيقة وليست الحقيقة نفسها . فالحقيقة مثالية علوية لاتتحقق على الأرض والصور التى يرسمها الشاعر وكل الفنانين إنما تبعد عنها بثلاث درجات (٣).

فالشعر فى نظره يحاكى صور الحقيقة الناقصة ويشرحها ، ولكنه يخدعنا عنها بسره العجيب ، فهو لايعدو أن يكون لعباً أو تسلية يعتمد الشاعر فيه على إثارة الجزء الأدنى من الروح . وذلك لأن الروح - فى رأيه - جزئين : علوى راق هو العقل . ومتدن أقل قيمة هو الوجدان(٤).

---

١) Ibid, PP. 4 55 - 459

٢) Ibid, P. 425

٣) Ibid, pp. 427 - 448

٤) Ibid, p. 426

فالشاعر الذى لايقصد بفنه أن يؤثر فى الجانب العقلانى من الروح بل فى المزاج الحار المتقلب فى الوجدان إنما يثير مواطن الضعف فينا . وهنا يكمن الخطر الذى يخشاه أفلاطون ويسوغ لنفسه من أجله ، طرد الشاعر من جمهوريته . يقول سقراط (لجلوكون) مصوراً العقل. وما يهمنا هنا هو أن أفلاطون الذى طرد الشاعر كان من أكثر الناس وعياً لطبيعة فنه . لقد وعى خطر الصور التى يرسمها هذا الشاعر وأدرك العلاقة الشديدة بين أسلوبه فى إثارة هذه الصور من جهة وبين الشعور الإنسانى العميق الذى توقظه فى متلقيها من جهة أخرى .

ووعى أرسطو - كأستاذه أفلاطون - خطر الصور فى الشعر أيضاً ، فتابع مقارنة الشاعر بالرسام والمصور وجعلهما محاكيين . لكنه لم يقف منهما موقفاً عدائياً كما فعل أفلاطون وإنما دافع عنهما وجعل عملهما محاكاة للواقع ولمظاهر الطبيعة. فمحاكاة الشاعر عنده تختلف فى طبيعتها عن محاكاته كما فهمها أفلاطون . لقد وضح (ديفدديتش) هذا الاختلاف بقوله : « وقد سدد (أرسطو طاليس) طعنته المصمية إلى اتهام أفلاطون للشعر بأنه محاكاة ، حين تصدى للبحث عن العلاقة بين الشعر والتاريخ . إن عمل الشاعر ليس مجرد محاكاة أو تمثيل أحداث أو مواقف معينة أتيح له أن يلحظها أو يبتدعها ابتداعاً. إنه يتناولها بطريقة خاصة بحيث يكشف عن عناصرها العامة والخاصة ... إن الشاعر يعمل وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة لاوفقاً للحظ العابر (١).

---

١) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ديفد ديتش ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٦٨.

ولم يأخذ بنظرية (المثل) الأفلاطونية وإنما اعتمد على نظرة تجريبية فعمل على إيجاد القواعد النقدية المستوحاة من الأدب الاغريقى القديم معتداً بصنعة الشاعر وجهده فى عمله (١). وهذا واضح عندما جعل الشاعر إما أن يحاكى الأشياء كما كانت أو تكون وإما أن يحاكيها كما تظن ، وإما أن يحاكيها كما ينبغى أن تكون (٢) فهو وإن اعتقد بأن للشاعر موهبة زرعت فيه إلا أنه أكد على أن الشاعر بحاجة إلى عمل دؤوب وجهد شاق كى يخرج عمله جليلاً قادراً على البقاء والحياة .

فهو مؤمن بأهمية الصناعة الشعرية فى العمل الشعرى ، إذ لم يعد هذا العمل - عنده - إلهاماً علوياً فحسب وإنما هو عرق وانتباه شديد للخطأ والصواب ، حيث يقول موضحاً صنعة الشاعر وبعض الأخطاء فيها : «فلنتكلم أولاً فى الأمور التى ترجع إلى صنعة الشاعر ، إذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو يخطىء ، ولكن الخطأ يمكن أن يعتذر عنه إذا بلغت به الغاية ، أعنى إذا زاد روعة هذا الجزء أو أى جزء آخر من القصيدة ، ومثال ذلك مطاردة (هكتور) ، أما إذا أمكن أن تبلغ الغاية بمثل هذه القوة أو بأعظم منها مع المحافظة على أصول الصناعة فلا وجه للاعتذار، إذ يجب أن يجتنب كل خطأ يمكن اجتنابه ثم تسأل : هل يرجع الخطأ إلى الصناعة الشعرية نفسها أم إلى غرض من أغراضها ؟ فلأن يجهل الشاعر أن الظبية ليس لها قرنان أهون من أن يصورها تصويراً غير محاك » (٣).

---

١) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ديفد ديتش ، ص ٦٧.
٢) انظر كتاب الشعر لأرسطو . ترجمة د/ شكرى عياد ، ص ١٤٢.
٣) كتاب الشعر ، أرسطو . ترجمة د/ شكرى عياد ، ص ١١٤.

فلم يذكر أرسطو ملكة الخيال فى الشعر ولكنه ردد كما نرى فى الفقرة السابقة الفعل (يصور) . فهو لم يبحث فى الملكة التى يصور بها الشاعر بقدر بحثه فى الشعر المصور . فذكر الصورة والاستعارة والمجاز(١). ولكنه أهمل الخيال كما أكد (بتشر)(Butchur)(٢) .

ونحن نقف مع الدكتورة سهير القلماوى فى اعتقادها بأن أرسطو قد أوجد الأسس الأولى للتفكير فى ملكة الخيال بالرغم من أنه لم يذكر هذه الملكة ولم يتحدث عنها بوضوح ، فقد أشار إلى أن هناك صوراً ، وهناك عقلاً ، وبين الصورة والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان فما دور كل منهما ؟ وكيف تعمل ؟ إنه بهذا ترك للنقاد من بعده مجالاً رحباً يجولون فيه (٣).

ويبدو أن النقاد بدأوا يبحثون فى ملكة الخيال منذ القديم . فقد ذكر (لونجينوس) الخيال فى كتابه الذى سماه « سمو البلاغة » وهو يبحث فى الصور وأثرها فى البلاغة السامية فقال : « فالصور البلاغية -ياصديقى الشاب - تحقق جزءاً كبيراً من السمو والمقدرة على الدفاع ، وبهذا المعنى يدعوها البعض بالتشخيص العقلى. ويطلق اسم الصورة أو الخيال عامة على كل فكرة عقلية مهما كان الشكل الذى تعبر به عن نفسها »(٤). فلفظة الخيال عنده جديدة على النقد ، حيث يذهب البعض

---

١) الخطابة ، أرسطو . تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ص ١٩٥ ومابعدها.

٢) Butchur (S.H.), Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, p. 125

٣) انظر فن الأدب - المحاكاة ، د/سهير القلماوى ، ص ١٠٤ .

٤) سمو البلاغة ، لونجينوس (عن أسس النقد الأدبى) ، ترجمة هيفاء هاشم ، جـ ٦٠/١.

إلى أن تاريخ أول استعمال لها يعود إلى (لونجينوس) نفسه (١).
وفرق (لونجينوس) بين نوعين من الخيال : الخيال الذى يستمد عناصره من الخرافات غير الواقعية ، والخيال الذى يستمدها من الواقع (٢).
فالأول خيال « الأوديسا » بينما الثانى خيال « الألياذة » حيث قال :
« ... وتبعاً لذلك يمكن أن نشبه هوميروس فى الأوديسا بالشمس الغاربة التى تحتفظ بعظمتها دون حدتها ، فإنه فى الأوديسا لايحتفظ بالذروة الغالبة التى يصل إليها فى قصائد طروادة ولايحافظ على سوية واحدة لبيانه ، كما أنه لايخلو من تبعة الانحدار ، هذا ولانلمس ذلك الفيض من الانفعالات العاطفية المتجمعة أو الأسلوب الخطابى اللين المرصوص بالصور المشتقة من الحياة الواقعة فتبدو كأنك ترى العظمة فى مدها وجزرها ، وترى مخيلة تهتم بالخرافات والمستحيلات وكأن المحيط قد انحسرت مياهه وانكشف عارياً فى نطاق حدوده »(٣).
إن (لونجينوس) لم يسم هذين النوعين من الخيال باسمهما ، ولكنه وصف وفارق ، فمهد بذلك إلى نظرية من أعمق النظريات فى النقد الأدبى - الحديث - إلى نظرية الخيال عند «كوليردج»(٤) .

واهتم لونجينوس بالصور والمجاز فى مصادر اللغة الرفيعة فقال :
«إن تكوين الصور المناسبة يتناول نوعين : أحدهما يتعلق بالأفكار والآخر بالتعبير ويلى ذلك اللغة البليغة التى تتضمن بدورها اختيار

١) انظر فن الأدب - المحاكاه ، د. سهير القلماوى ، ص ١١١.
٢) انظر سمو البلاغة ، لونجينوس ، جـ ١ /٤٩ - ٥٨.
٣) المصدر السابق ، جـ١/٤٥.
٤) انظر فن الأدب - المحاكاه ، د.سهير القلماوى ، ص ١١٣ ومابعدها.

الكلمات واستعمال المجاز ثم دقة الألفاظ. أما العنصر الخامس الذى هو الخاتمة المناسبة لكل ما سبق فهو المقدرة الإنشائية الرفيعة الجليلة (١).

فهو يعتد بالصنعة الشعرية مع اعلاء للموهبة الفطرية ، فيقول متحدثاً عن مصادر اللغة الرفيعة وموهبة الحديث : « يمكن القول : أن هناك خمسة مصادر رئيسية للغة الرفيعة وموهبة الحديث هى الأساس المشترك الذى لاغنى عنه لكافة هذه المصادر . أما أهمها فهو المقدرة على تكوين آراء عظيمة .. أما ثانيها فهو الانفعال المتوقد الملهم والقسم الأعظم من هذين العنصرين من عناصر البلاغة هو فطرى ، أما ماتبقى من هذه العناصر فهو ناتج جزئياً عن الصنعة الفنية المدروسة »(٢).

فالصنعة لها دور كبير فى نظره ولكنها يجب أن تقام فوق أرض قوية سليمة، وهذا - فيما أرى - ترديد لآراء أرسطو إذا ما أخذنا تلك الآراء على شكل وحدة متكاملة.

وأعلى «هوراس» من قدر الصنعة الشعرية كثيراً وأخذ يحث شعراء قومه على منافسة شعراء الاغريق فى الاهتمام بتشقيف شعرهم. وراح يسخر من اعتقاد افلاطون وينتصر لآراء أرسطو فقال بكثير من الانفعال : « لم يترك شعراؤنا شيئاً لم يعالجوه ، لم يكن ليبخس قدرهم مطلقاً أنهم اجترأوا على الكف عن ترسم خطى الأغريق واحتفلوا بالحوادث المحلية سواء فى ذلك ما انتخبوه من تراجيديات وكوميديات رومانية . ولولا أن كل شاعر من شعرائنا يتعثر فى مهمة الصقل والتشقيف لما كانت بلاد اللاتين أرفع وأقوى شوكة

---

١) سمو البلاغة ، لونجينوس ، جـ ١ /٤٨.

٢) المصدر السابق ، جـ ٤٧/١.

ببطش السلاح منها باللغة . فيا من يجرى فيكم دم (يوميليوس)، ازدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والإصلاح المتوالى بالصقل عشر مرات ، ولم تهذب كظفر قض قضاً محكماً. أصبح شطر عظيم من الناس لايعتنى بقض أظافره أو قص لحيته، ويلتمس الأماكن المعتكفة ويتحاشى الحمامات لا لشىء إلا لأن (ديموقريط) يعتقد أن النبوغ الفطرى أفضل من الفن المكتسب ، ويطرد عن ساحة هليكون من صح عقله من الشعراء »(١).

إنه يدعو - كما هو واضح - إلى تثقيف الشعر بالصقل والانتباه ومعاودة فحصه على الأيام ومع ذلك لم ينف الموهبة الفطرية أيضا ، ومن هنا يبقى فى صف أرسطو ولونجينوس واختلافه عنهما إنما فى إعلائه لدرجة الصنعة فقط .

أما النبوغ الشعرى فظل يعتقد بإنه منحة فطرية لابد من توفرها فى كل شاعر عظيم . فيقول فى موضع آخر : « ... ووهبت ربة الشعر الأغريق النبوغ ، وعلى الإغريق جادت بالمقدرة على صياغة الكلام المكتمل الموسيقى لأن نهمهم الأوحد كان المجد. أما صبية الرومان فيتعلمون كيف يقسمون الآس إلى مائة جزء بمسائل جسابية طويلة»(٢).

فالموهبة فطرية ، أما خدمتها وتوجيهها فأمر مكتسب يعتمد على الإنسان وإرادته وقدراته .

ويؤمن (هوراس) بأن الفن عامة والأدب على وجه الخصوص يرتكز على الخيال لكنه يحذر من أن هذا «لا يعنى مطلقاً أن يستعمل الخالق هذا المبدأ فيهيم فى

---

١) فن الشعر ، هوراس (ترجمة د. لويس عوض) ، ص ٨٦.

٢) المصدر السابق ، ص ٨٨.

مهامه التخييل الهمجى الذى يغويه بمطاردة الجمال الجزئى دون نظر إلى وحدة الصورة أو وحدة القصيدة »(١).

فالخيال - عنده - لابد له من ضابط ينسق الأشكال التى يأتى بها على أساس «الكل المنسجم» يقول : على الجملة اكتب ماشئت أن تكتب مادام عملك كلاً منسجماً » ومن هنا شكا من فريق الشعراء الذى يشط عن سياق عمله الأصلى دون مبرر ليزين العمل تزييناً غير مشروع . يقول : « وآنا لنطالب بهذه الحرية ثم نهبها للغير ، ولكنها لاتبلغ المدى الذى يأتلف فيه الوحشى وتتآلف فيه الأفاعى والطيور والخراف والنمور »(٢) ويؤمن بأن ملكة الخيال هى إحدى نفحات الموهبة الفطرية التى منحت للشعراء على نحو خاص ، ولكنها - شأنها شأن الموهبة الفطرية ذاتها - لاتكوّن وحدها الشعر الخالد وإنما يكوّنه معها الفن المدروس أو الصنعة المتحصلة .

فالموهبة هى البذرة الأولى - عنده - التى لاغنى عنها ، والصنعة هى التى تعلى الشعر وعدم الأخذ بها يعدمه فهما متلازمان أبدا ، حيث قال : « هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هى المسألة ؟ فيما يخص بى لست أتبين مايستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلح فى طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية فمن كان مطمعه بلوغ الهدف المنشود فقد عانى الكثير فى صباه وارتعد وتصبب عرقه وحرم نفسه الحب والخمر » (٣).

---

١) المصدر السابق ، ص ٧٠ .

٢) فن الشعر ، هوراس (ترجمة د. لويس عوض) ، ص ٧١.

٣) المصدر السابق ، ص ٩٢ .

وإذا كان (هوراس) قد وازى بين الموهبة والصنعة وحافظ على روح نظرية أرسطو فى الشعر فإن الكلاسيين المتأخرين أعلو من قيمة الصنعة كثيراً. لقد أعلوا من قيمة العقل وموازناته المنطقية وغدت الصنعة الشعرية تعتمد عليه اعتماداً كبيراً سواء أكان ذلك فى الأشياء أم فى التقدير والحكم وأضعفوا بالمقابل من قيمة الخيال .

كان الكلاسيون فى القرن الثامن عشر يؤمنون بأن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل لأن الخيال فى ذاته غريزة عمياء (١). وكان الشاعر بالنسبة لهم مقرراً أكثر من خالقاً وعليه ملاحظة مايجلب الاهتمام من الأمور اليومية أكثر من الانشغال فيما هو غير مألوف (٢).

وقد خالفهم الرومانسيون فى تفسير ماهية الأدب عامة وفى الاهتمام بالخيال بوجه خاص . لقد كانوا - كما سنرى - أقرب إلى أفلاطون منهم إلى أرسطو .

وعلى كل حال فإن نظرتى أفلاطون وأرسطو المتضادتين للشعر ظلتا قطبين تدور حولهما آراء النقاد فى الأدب والفنون قديماً وحديثاً ، وذلك لأن الفيلسوفين يشكلان « صفحتى الصورة التى يمكن أن تمثل اختلاف العقليات البشرية » (٣).

---

١) محمد غنيمى هلال : الصورة الفنية عند الكلاسيين . «مجلة المجلة» ، ص٣٩، عام ١٩٥٩م.

٢) Bowra (C.M.), The Romantic Imagination, p.1

٣) سهير القلماوى : فن الأدب - المحاكاة ، ص ٢٨ ، وانظر أيضاً ٢٥ - ٣٦. ثم قارن بمحمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٦٩.

ثار الرومانسيون - وكلهم شعراء تقريباً - فى القرن الثامن عشر ضد النظرة الكلاسية التحكمية فجاءت ثورتهم فى الخيال .

فقد كانوا يؤمنون بأن الخيال هو الذى يجعل منهم شعراء حقيقيين ، فهو فى نظرهم ، طاقة روحية هائلة ، بل هو عالم مطلق غير محدود بينما عالم الحياة المادية خامل محدد وزائل. لقد منحوه صفة إلهية فهذا الشاعر (بليك) يقول : « هذا العالم من الخيال هو عالم الخلود ، إنه حضن آلهى سنذهب إليه جميعاً بعد موت الجسد الذى عاش حياة البلادة والخمول »(١) . وهم فى نظرتهم هذه لم يلغوا العقل الذى ركن إليه الكلاسيون ولكنهم قرنوا إليه الخيال فإذا كان الخيال روحاً سماوياً فإن العقل جسد له (٢). وما الخيال عندهم إلا مظهر لاتحاد القلب بالعقل (٣). ولقد اقتربوا بالشعر من الفلسفة بل جعلوا دراسة الفلسفة ضرورية لتغذية الخيال (٤) وذلك لأنهم يرغبون فى النفاذ إلى الحقيقة الخالدة ليكشفوا أسرارها وليفهموا بشكل أكثر وضوحاً ماذا تعنى الحياة وماذا تستحق .

إنهم - كما يقول مورجان - يعنون بجوهر الأشياء لابمظاهرها الخارجية (٥).

---

١) a) Bowra, The Romantic Imagination, p.1.
b) Furst, Romaticism, p. 37.

٢) Shelley (P.B.), " A Defence of Poetry" (in English Critical Texts), p. 225

٣) House (H.) Coleridge, p. 92

٤) Keats (J.) From the Letters (in English Critical Texts), pp. 256 - 257.

٥) تشارلس مورجان : الكاتب وعالمه. (ت . د. شكرى عياد) ، ص ٧٨ - ٨٢.

ومهما قيل فى مسألة هروبهم من الواقع (١) فإن كل واحد منهم تقريباً، اعتقد بقوة الأشياء التى لانراها ولانعرفها ، فراح يفتش عنها عاطفياً بقوة الخيال لديه (٢).

الخيال عندهم قوة فاعلة تعطى الشعر خصبه وحيويته وحياته ، ولهذا راح بعضهم يبحث فى ماهيته وعمله .

ولعل كوليردج (Coleridge) - الشاعر الرومانتيكى - أول من فلسف الخيال وحلل قدراته بشكل لم يستطع أحد بعده أن يزيد على ماقاله شيئاً سوى الشرح والتفسير كما أكد (ريتشاردز) (٣). ومهما قيل فى مسألة تأثيره فى كانت (Kant) ، وشيلنج (Shellin) فقد ظل وصفه للخيال بأنه القوة التى تكشف عن ذاتها فى خلق التوازن أو التآلف بين الصفات المتضادة أو المتضاربة » ، الوصف الذى وضع اللمسات الأخيرة فى هذا المجال .

والخيال عنده نوعان : خيال أولى (Primary Imagination) وخيال ثانوى (Secondary Imagination) ، أما الأول فهو « القوة الحيوية أو الوسيلة الأولية لكل إدراك إنسانى ، وهو تكرار فى العقل لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق » (٤)، ومهمته جعل إدراك الأشياء بالنسبة لنا ممكناً ، إذ بدونه لايكون لدينا سوى مجموعة من المعطيات الحسية التى لا معنى لها .

---

١) محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية . ٥٧ - ٦٨ ، ١٥٣ - ١٥٦.

٢) Bowra (C.M.) op. cit, pp. 7 - 9.

٣) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ، ٣١٢.

٤) a) Wimsatt (W.K.) Literary Criticism, pp. 390 - 397.

b) Scott-James (R.A.), The Making of Literature, p. 222.

وأما الثانوى فهو « صدى للأول يعايش الإرادة الواعية ، ويشبه الخيال الأولى فى نوع وظيفته ويختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة العمل . إنه يذيب وينشر ويفرق لكى يعيد الخلق من جديد (١) فهو أكثر وعياً وأقل أولية ومهمته خلق مركبات جديدة من المعانى (٢).

ومن حسنات (كوليردج) التى أشاد بها النقاد تفريقه بين الخيال والوهم أو «قوة الاستدعاء كما سماها عبد الحكيم حسان » .

فالوهم - عنده - ضرب من الذاكرة تحرر من عقال الزمان والمكان لايجول فيه إلا « الثابت المحدود » . وهو يتأثر بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها عادة « بالاختبار» بل هو يشبه « الذاكرة العادية » فى الحصول على مادة جاهزة وفق قانون «التداعى» أو قانون « الترابط» (٣).

وعلى هذا فإن الوهم عنده قوة ذهنية تستدعى صوراً كثيرة بينها نوع من الترابط ولكن على غير نسق أو نظام . وهو بهذا يختلف عن الخيال الذى مر بنا تعريفه له من قبل .

فالخيال نشاط عقلى روحى يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة أو المنافرة ، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم .

---

١) كوليردج : السيرة الأدبية أو النظرية الرومانتيكية فى الشعر . (ت. عبد الحكيم حسان) ، ص ٢٥١ ، وقارن بترجمة محمد يوسف نجم فى مناهج النقد الأدبى لديفدديتش ، ص ١٦٥.

٢) Richards (I.A.) Coleridge in Imagination, pp. 57, 58.

٣) كوليردج : السيرة الأدبية . ٢٤٠ - ٢٤١.

وقد تعمل هاتان القوتان (الخيال والوهم) معاً ، لأنهما غير متضادتين بل لابد للخيال من مرحلة الوهم ، فإذا كان الخيال هو القوة الموحدة المركبة ، فإن الوهم هو القوة الآلية القادرة على الحشد والجمع (١).

إن أفكار (كوليردج) الواعية لطبيعة الشعر والخيال مرت دون أن تفهم جيداً في عصره (٢) ، ولكنها أصبحت أفكاراً تقود معظم القوانين النقدية للأجيال اللاحقة .

لقد حظيت نظرية (كوليردج) في الخيال لاهتمام كبير وواسع حقاً في العصر الحديث ، فكثر شارحوها ومفسروها إلا أن معظم هؤلاء الشارحين والمفسرين اتفقوا على الاتجاه العام الذى يمنح الخيال بموجبه قوة تحقيق التوازن بين «كيفيات متناقضة ولكنهم اختلفوا في طريقة بيان هذا التوازن اختلافاً يرجع إلى نوع المذاهب الفلسفية والسيكلوجية التى يعتنقونها » (٣).

فهذا (جون ديوى) الذى يهتم بالخبرة في الفن يفسر اللفظة (Esamplastic) التى نحتها كوليردج من أصل ألمانى ليعنى بها «القوة الصاهرة» بالخبرة التخيبلية ، وهى حسبما يشرحها ديوى « مايحدث حينما تجيء العناصر المتنوعة من كيفية حسية وانفعال ومعنى فتؤلف جميعاً ضرباً من الاتحاد الذى يكون إيذاناً بمولود جديد في العالم »(٤).

---

١) Abram (M.H.), The Mirror and the Lamp pp. 167 - 177.

٢) فن الشعر، إحسان عباس ص ١٥٠ - ١٥٢، و فن الأدب - المحاكاة ، د. سهير القلماوى ، ص ١٢٨.

٣) الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، ص ٢٦.

٤) الفن خبرة ، جون ديوى ، ص ٤٥٢ .

وهذا (ريتشاردز) الذى يهتم بالجانب السيكولوجى يجعل قوة الخيال فى تنظيم الدوافع الكثيرة المتضاربة المثارة فى الفنان ، أما عن طريق الاستبعاد أو عن طريق الشمول أو عن طريق الحذف والتركيب (١).

أما أصحاب المدرسة النقدية الحديثة (New Criticism) ممن يتأثرون بالفلسفة ويعدون الفن موضوعاً للمعرفة فإنهم يفسرون الخيال على أنه (نشاط اجتماعى إنسانى ينبع من الفرد بوصفه كائناً اجتماعياً ويهدف إلى تحويل الواقع المباشر إلى واقع فنى)(٢).

وينكرون تفسير الرومانتيكيين له وينعتونه بأنه تفسير فردى قاصر يعتمد اتجاهاً سيكلوجياً مشوباً ببعض الغموض الميتافيزيقى (٣).
وتطرّف البعض منهم فقال باستغناء كثير من الأدب الحى عن الخيال وذهب بعضهم إلى أن هناك شعراً تقريرياً جيداً ، فثمة قصائد جيدة وعارية تماماً من الصور (٤).

وحركت هذه المفاهيم النقدية الأوربية حول الخيال من همم الباحثين العرب فراحوا يناقشون الخيال بالفهم الجديد له لكنهم ظلوا يسيرون فى حدوده المقررة فى النقد الأوربى يقول أحد الباحثين : « لقد ناقش الخيال كل من العقاد والمازنى وأحمد أمين وأحمد الشايب وشوقى ضيف وإيليا حاوى وغيرهم لكن

---

١) مبادىء النقد الأدبى ، ريتشاردز ، ص ٣٢٠.
٢) الأدب والمجتمع كيف يتفاعلان ، زكى نجيب محمود ، ص ٢٥ - ٢٦ ، وانظر أيضاً نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارن ، ص ٢٠٢.
٣) دراسات فى النقد ، ألن تيت ، ص ١٠٣.
٤) انظر نظرية الأدب ، ص ٢٨ ،

فهمهم له لم يبتعد عن فهم الأوروبيين أمثال (كوليردج ووردزورت) له ولم يخرج تحديدهم له عن التحديات الأوربية ، كما أن تقسيمات هؤلاء هى تقسيمات أولئك نفسها »(١).

وعموماً فإن حد الخيال الذى يمكن استخلاصه من مجمل النظرات والمفاهيم السابقة هو عدُّه : قوة ذات نشاط ذهنى توحد بين القلب والعقل ، بين الوعى واللاوعى تثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم، لتنتج صوراً وأشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلاً موحداً .

ويكون الشاعر وهو يخلق فنه فى حالة من الوعى ولكنه وعى يختلف فيه عن وعى العالم فى مصنعه أو مخبره . إنه وعى لكنه غير تام ولا يمكن له أن يكون تاماً لأن صاحبه يتعامل مع حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات ، لو كان الشاعر يعى تماماً كل مافى شعره لجاء بحقائق منطقية واضحة يدركها هو، ولاتحتاج منا إلى تفسير أو تأويل ، لكن الثابت أن الشعراء لايدركون تماماً كنة أعمالهم، ولايستطيعون بالتالى الإبانة عما فيها . قال (شللى) : « عندما تتزاحم الأفكار بحرارة فى رأسى ، تغلى فجأة وتقذف بالصور والكلمات بأسرع مما أستطيع معه الإبانة عنها » (٢).

فلا يمكن للخيال أن يكون ثمرة القلب وحده ، كما لايمكن له أن يكون نتاج العقل وحده ، بل هو قلب وعقل معاً لأن فيهما معاً تكمن التجربة ، ومنهما معاً تنحو المشاعر المضطربة المبعثرة نحو انفعال مكثف قادر على أن ينتشر فى الفن ويمتد ليتحول به اللاشعور المفكك إلى حياة من الشعور الواضح (٣).

---

١) النقد الأدبى الحديث ، أصوله واتجاهاته ، لأحمد كمال زكى ، ص ٦١ ومابعدها

٢) Grose and Oxley, Shakespear, p. 74

٣) Scott-James, Making of Literature, p. 220

والخيال مدفوع - كما قلنا - بحافز ، والحافز إليه كما قال مورجان جمالى روحى لأن مهمة الخيال المبدع هى الوصول إلى تغيير روحى فى القلب وفى طبيعة الإنسان (١) . ويصاحب الحافز انفعال قوى يثير بدوره انفعالاً قوياً لدى متلقى الفن ، ومن هنا تأتى القيمة الروحية للخيال . ولكن الانفعال الذى يصاحب الخيال هو الانفعال الناضج الذى يخصب فكراً عميقاً أو ينبع هو والفكر من نقطة واحدة لأن الخيال المبدع يكون نوعاً من الوصل بين الاحساس والفهم (٢) .

ويعتقد «كولنجوور» أن المتلقى والفنان يملكان التجربة الخيالية نفسها التى تتطلب شعوراً لازماً (٣) . فالخيال قرين للشعور المنتج وهو لايكون بهذه الصفة إلا فى حالة تأمل العواطف الذاتية وهذا مايسمى بالانفعال الجمالى.

ويجب أن نحتاط كثيراً فى مسألة الشعور فى الفن والشعر . فالفن ، بشكل عام ، يتضمن قدراً من الشعور إلا أن ذلك أمر نسبى يخضع لعوامل فردية وموضوعية معقدة. ولقد أصبح القول الذى يفترض تساوى الفنان والمتلقى فى التجربة والمشاعر لايجد له كثيراً من الأنصار فى النقد الحديث(٤).

---

١) Morgan (C.), Creative Imagination (in English Critical Essays), p. 64.

٢) مبادىء الفن ، كولنجوود ، ص ٢٥١.

٣) Furlong (E.J.), Imagination, p. 91.

٤) Furlong (E.J.), Imagination, p. 93.

فالفن يثير فى المتلقى قدراً من الشعور يساير تجربته الذاتية وليس شرطاً أن تتساوى التجارب فى الناس جميعاً .

هذا وقد تطرف البعض كثيراً فجعل الانفعال غير ضرورى للفن ، إذ أن الفن - عنده - قادر على أن ينال مكانة بدونه (١).

ويذكرنا هذا التطرف بتلك الآراء التى نادت باستغناء الفن عن الخيال. وأرى أن هذه الآراء جميعاً تنتزع من الفن أقوى دعائمه : الخيال والانفعال ، ولو سلمنا بهذه الآراء لعدنا مرة أخرى إلى مشكلة « الصنعة الشكلية » التى تعتمد على المهارة العقلية .

فلابد أن يكون للفن نظاماً حتى يؤدى وظائفه ، ولابد أن يكون للخيال والانفعال معاً الدور الأكبر فى بناء هذا النظام وتنسيقه .

ويؤدى البحث فى الخيال إلى البحث فى الصورة التى ينتجها ، لكن البحث فى الصورة معقَّد لكثرة الآراء المتضاربة حولها ، ولذلك فإننا ملزمون بالاعتماد على منهج تكاملى بحيث ننتخب من الآراء الكثيرة المتعددة آراء نعتقد صوابها وذلك لتشكل رأينا فى الصورة وفى كل مايتصل بها من مسائل فنية .

إذا كان لكل فن واسطة فإن واسطة الشعر هى الصورة التى تشكل من علاقات داخلية مترتبة على أسلوب متميز أو نسق خاص . وبالصورة تتحقق خاصية الشعر (٢). فالصورة - مولود الخيال - وسيلة الشاعر فى محاولته

---

١) Ibid, pp. 90 - 93

٢) Lewis (C.D.), The Poetic Image, p. 17.

إخراج ما بعقله وقلبه وإيصاله إلى غيره ، ذلك لأن مابداخله من مشاعر وأفكار يتحول بالصورة إلى أشكال وصفت بأنها « أشكال روحية » (١). فهى - كما قيل عنها - « جوهر العالم »(٢) ، فما هذه الصورة ؟ ومم تتركب ؟ وكيف تعمل ؟ .

- لمصطلح الصورة - فى عصرنا الحديث - مفاهيم مختلفة لدى أفرع المعرفة، فمفهومه فى الفلسفة غير مفهومة فى علم النفس ، ومفهومه فى علم النفس غير مفهومة فى الشعر أو النقد الأدبى ، بل إن مفهومه فى الشعر ليس واحداً دائماً وإنما هو فى تبديل وتحوير مستمرين حتى أن كل مدرسة فنية تعطيه المفهوم الذى يتفق وفلسفتها العامة (٣) . والمسألة التى تكاد تكون موضع إجماع فى الدراسات النقدية الحديثة - رغم تباين آرائها - هى أن الصورة بالمفهوم الفنى لها تعنى : أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية فى آن .

وهذا هو المفهوم العام للصورة ، أما المجال التفصيلى له فيجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالمقارنة أو بالتناسب بين عنصرين هما فى أحيان كثيرة ، عنصر ظاهرى وآخر باطنى وأن جمال ذلك التناسب يحدد بعنصرين آخرين هما الحافز - الدافع - والقيمة ، لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدى إلى قيمة . وهذا أمر طبيعى مادامت الصورة ابنة للخيال . والخيال كما ذكرنا ينشأ بدافع ويؤدى إلى قيمة .

---

(١) Murry (M.), The Problem of Style, p. 79.

(٢) زكى نجيب محمود ، فلسفة وفن ، ص ٣٦٩.

(٣) انظر مختلف الدلالات فى : الصورة الفنية فى الأدب الحديث للدكتور نعيم اليافى ، النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ، الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى للدكتور نصرت عبد الرحمن .

وعلى ذلك فإن الصورة يجتمع فيها عناصر أربعة أساسية (عنصران متناسبان ودافع وقيمة) هى مجال الجدل والنقاش فى الدراسات النقدية الحديثة .

ويكاد الاختلاف فى تفسير كل عنصر من هذه العناصر الأربعة أن يكون عاماً وسنوضح ذلك إن شاء الله معتمدين على الأعم الأغلب من الآراء التى نقلبها. فالغالب فى العنصر الظاهرى مثلاً أن يكون من العالم المحسوس ، فقد قيل : يجب أن لاتعتمد القصيدة فى إيصال مغزاها على الأسلوب المجرد بل عليها بدلاً من ذلك الاعتماد على الصور الحسية (١). وقيل أيضا : إن الصورة هى كل شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه أو تذوقه (٢).

فالصور الناجحة هى التى تأتى من تحويل المعانى المجردة إلى هيئات وأشكال تنتقل بالحواس (٣). وقد دفعت الأهمية الكبرى للجانب الحسى فى الصورة النقاد إلى متابعة علماء النفس فى تصنيف أبنية الصورة إلى مجموعات حسية كالصورة البصرية (Visual Imagery) والسمعية (Auditory Imagery) والذوقية (Gustatory Imagery) والشمية (Olfactory Imagery) واللمسية (Tactual Imagery) والحركية (Motor Imagery)(٤) ، وإلى تقسيم كل واحدة منها أعداداً أخرى حسب طبيعة الحاسة ودرجة تلقيها للصورة شدة ورخاء وانخفاضاً

---

١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزابيت درو ، ص ١٠٨.

٢) انظر : مسائل فى فلسفة الفن المعاصر ، جويو ، ص ٧٣.

٣) الشعر الأوربى المعاصر ، عبد الرحمن بدوى ، ص ٧٢ .

٤) a) Louise (D.) The Study of Literature, pp. 32 - 35.

b) Richardson (A.) Mental Imagery, p. 20, ff.

وارتفاعاً . فهذا «هورتيك» يعلىٍّ من قيمة الصور البصرية فيجعل اللغة لاتبلغ لب الأشياء إلا بعالم الشكل عالم البصر والفراغ (١).

ويرفع « ت . س ايليوت» من قيمة الصور السمعية ويجعل لها خيالاً خاصاً يسميه « الخيال السمعى » (Auditory Imagination) ويعرّفه بأنه «الإحساس بالمقاطع والإيقاع إحساساً يعبر مستويات التفكير والمشاعر الواعية إلى أكثر الأحاسيس بدائية عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة ... وهو يعمل على صهر القديم بالجديد وبالمدهش وبأشد ألوان الفكر تحضراً » (٢) ، وهو يفضل (ملتون) صاحب المخيلة السمعية على (دانتى) صاحب المخيلة البصرية فى رأيه (٣).

وهناك من النقاد من أهتم بالمفاضلة بين الشعراء على أساس أهتمام كل منهم بنمط حسى خاص ، ومن هؤلاء (فوجل) (Fogle) الذى فاضل بين (شللى ، وكيتس) بعد إحصائه لصور كل منهما وتصنيفها وترتيبها (٤).

فالجانب الحسى أساسى فى الصور . وأما الجانب الباطنى من الصور فهو - فى الغالب - أفكار الشاعر ونفسيته التى هزّتها تجربة عميقة وقد قيل : وما الفن فى الحقيقة إلا التكافؤ بين العاطفة التى فى داخل الفنان وبين الصور التى يخرج بها هذه العاطفة (٥).

---

١) انظر الفن والأدب ، لويس هورتيك ، ص ١٩.

٢) Eliot (T.S.) The Use of Poetry and the Use of Criticism, pp. 118 - 119.

٣) Eliot (T.S.), Selected Essays, p. 204.

٤) Fogle, The Imagery of Keats and Shelley.

٥) المجمل فى فلسفة الفن ، كروتشه ، ص ٨.

وقيل : كل منظر فنى حالة نفسية (١). وفى كل صورة تلتقى الذات بالطبيعة الخارجية لتولدا معاً حياة جديدة . ومهمة الفن أن يجسّم مشاعرنا وآراءنا بأشكال حسية توحى بها ، نافذاً من وحدة الوجود التى عن طريقها نرى ذواتنا فى المطر والشجر والصوت والطيب على هيئة خاصة من الجمال والقبح ، ومن هنا جاء تصنيف (هيرمان بونغز) جميع احتمالات التعبير المجازى إلى قطبى : الذاتى والموضوعى (٢).

أما العنصر الثالث فهو الانفعال الذى يطرق كل نافذة فى شعور الإنسان فيفتحها ويتحرك فى كل ذرة من أعضاء جسمه ، إذ به يتيقظ الإنسان فيعمل على تأمل تجربته ونشر أجزائها ثم ضمها فى وحدات متناسبة متعادلة يفتش لها عن موضوعات أو صور تحملها ، فالتجربة مرتبطة بالشعور والحواس أبداً ، ونتيجة من نتائج التأمل الوجدانى والانتباه إلى الصفات والأشكال الوضعية المحسوسة .

نقول هذا ونحن نعلم أن هناك آراء لاتشترط الشعور ولا الحسية فى الصورة ، فبعض النقاد الحديثين يحفل بالصور التجريدية الخالية من العواطف والتى ليس لها مطابق فى الأشياء التى نحسها . وعلى الرغم من أننا لاننكر القيمة التى قد تحققها الصور التجريدية فى الشعر فإننا نظل على ثقة بأن الصور الحسية التى تعبر عن موقف إنسانى عام هى أكثر الصور تأثيراً (٣).

---

١) المرجع السابق ، ص ٤٩.

٢) نظرية الأدب ، ويليك ووارن ، ص ٢٦٤.

٣) انظر : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيت درو ، ص ١١٩ - ١٢٠.

وأما العنصر الرابع من عناصر الصورة فهو القيمة : فالقيمة التى تخلقها الصورة أو الصور هى تنظيم التجربة الإنسانية عامة وتحقيق وحدة الوجود أو إدراك لحظة التجانس الكونى العام ، وهى تكشف عن المعنى الأعمق للحياة ، وتقود إلى بعث الخير والجمال فيها بطريقة مخصبة (١).

ومن ذلك نصل إلى نقطة جديدة تمس جوهر العمل الذى تسلكه الصورة وهى ماهية تلك الطريقة المخصبة التى تبعث بها الصورة قيم الجمال والخير فى الحياة.

يؤكد أكثر الذين بحثوا فى طبيعة الصور ووظائفها على أنها أسلوب الإيحاء أو اللامباشرة (٢) وهذا هو الأسلوب الوحيد لإدراك الجمال (٣) ، لذا اتفقت جميع المدارس - ونادراً ماتتفق على إيثار هذا الأسلوب الإيحائى (٤) لأنه أقدر على استنفار كوامن النفس وإحداث القلق الروحى والتوتر الإنسانى القادرين على حفز الخيال (٥). فالشعر باصطناعه هذا يختلف عن الفلسفة والعلم والمنطق ، بل عن النثر أيضاً (٦) وذلك لأن الكلمة فى نطاق المفاهيم عموماً أشبه شىء بالإشارة الحرفية التى ترمز إلى الثروة الفكرية كما ترمز

---

١) انظر : الشعر والتجربة ، مكليش أرشيبالد ، ص ٨١ - ٨٢. وانظر أيضاً : الكاتب وعالمه ، مورجان ، ص ٥٢.

٢) نظرية الأدب ، ويليك ووارن ، ص ٢٣٩ ومابعدها .

٣) الشعر كلغة بدائية (عن كتاب الأديب وصناعته) ، رانسوم ، ص ١٠٥.

٤) الفن والأدب ، هورتيك ، ص ٦ ، ٢٤٥.

٥) الكاتب وعالمه ، مورجان ، ص ٢٧.

٦) انظر : المجمل فى فلسفة الفن ، كروتشه ، ص ٩٤ ، ٩٥. وانظر أيضاً : نظرية الأدب ، ص ٢٣٩.

الأرقام الدارجة إلى الثراء ، لكن الكلمة فى الشعر تسعى إلى إثارة صورة مجسمة تشبه ضوءاً صغيراً واهناً يثير أحياناً جوانب فى ظلام اللاشعور فيمهد لنا السبيل إلى الأحلام ، إن لم يكشف لنا عن حقائق راهنة(١) . ثم أن الفن عموماً ليس إلا لغة انفعالية لاتتوسل بالكلمة المباشرة وإنما بوحدة تركيبية هى الصورة (٢).

وإذا ما وصل الشعر إلى تحقيق هذا فإنه يمثل خصائص الآداب الراقية التى ازدهرت فى أعقاب أجيال من الأدب البدائى ، ذلك الأدب الذى كان يستخدم الصورة بشكل واسع لأن لغته - بوصفها لغة بدائية - تشبه لغة الأطفال ، فهم ينظرون إلى الأشياء نظرة فراسية (٣).

لذا فإن أفكارهم تأتى على هيئة صور متخيلة لأن أوهامهم وذكرياتهم وآمالهم فى المستقبل تأتيهم على شكل مرئيات غالبا (٤) وصورهم فى هذه الحالة تكون ساذجة بسيطة لاتتعدى الإشارة إلى المشاعر والدلالة على الأشياء ولهذا قيل عن (هوميروس) « إنه لم يستعمل وسائل الإيحاء البصرى التى سوف يلجأ اليها الشعر فيما بعد ، فلم يطلب إلى الكلمات سوى الإشارة إلى الأشياء والأفعال » ولما تطورت اللغة وأصبحت نازعة إلى التجريد فى عصر العلم غدا

---

١) انظر : الشعر والعلم ، ريتشاردز ، ص ١٥ - ٧١ وانظر أيضاً : الفن والأدب، هورتيك ، ص ٦ - ٧ .

٢) نظرية الأدب ، ويليك ووارن ، ص ٣١٨.

٣) الأسس النفسية للإبداع الفنى ، فى الشعر خاصة ، مصطفى سويف ، ص ٢٧٨ ومابعدها .

٤) الشعر كلغة بدائية ، رانسوم ، ص ٩٩ - ١٠٠.

الإنسان يحن بشدة إلى لغته البدائية ، لذا أحيا له الشعراء عنصر التصوير ليتنسم من خلاله الروح (١).

وكان أفضل وسيلة لذلك ، العمل على ربط الصور بالذاكرة الإنسانية . فالذاكرة - كما يقول لويس - ملأى بأعداد هائلة من الصور (٢) . وهذه الصور تسترجع فى حالة الخلق على شكل حسى يتناسب وتجربة خالقها (٣). وهو استرجاع خصب ثرى لأن الشكل الذى رأيته أو احسست به قديماً على هيئة شيء من الأشياء أصبح الآن ، وهو صورة ملكاً لوعي أطوره وأنمية وأغير من كيانه تبعاً للارتباطات التى يحددها وجدانى (٤).

ومن هنا كان تميز الصورة عن الادراك المباشر للأشياء . فالادراك المباشر يتلمس الموجودات بحواسه الواعية ويدرك العلاقات بينها بالعقل . ولكن الصور لاتبتعد عن الادراك المثار فى الذهن والشعور . ويبدو أنه لابد لنا هنا من أن نعود إلى (كروتشه) وفلسفته فى المعرفة التى أقامها على دعامتين .

الأولى : إدراك بالعقل ينتج فلسفة ومنطقاً .

والثانية : إدراك بالحدس المشحون بالعاطفة وينتج شعراً وصوراً (٥).

---

١) Partiridge (O.), The World of Words, p. 89. وانظر أيضاً : الفن والأدب ، هورتيك ، ص ٧ .

٢) Lewis (C.D.), The Poetic Image, pp. 141.

٩١٩. 91 Louise (D.), The Study of Literature, p. 22.

b) Downey (J.E.), Creative Imagination, p. 21.

c) Encyclopeadia, Britannica, vol. 12, p. 103, ff.

٤) مبادىء النقد الأدبى ، ص ١٨٥ ، ١٨٦.

٥) المجمل فى فلسفة الفن ، كروتشه ، ص ٨ - ١٤ ، ٨٦ ومابعدها.

وقد توزعت اللغة هذين الادراكين فقامت بوظيفتين - على نحو ما اعتقد أصحاب النقد الحديث : وظيفة معرفية تحققها العلوم ويأتى بها المنطق ووظيفة انفعالية يحملها الشعر (١).

ولاتثار الصور داخل الذاكرة بكثافة ونماء إلا فى موقف تجريبى يستدعيها. ويجب أن نكون على حذر من تفسير هذا الاستدعاء فلانفسره على أساس الفهم القاصر لقانون التداعى الذى قال به أرسطو حين جعل التداعى إما عن طريق التشابه أو التضاد أو الاقتران الزمانى والمكانى (٢) فالخطر من التمسك الحرفى بهذا القانون هو الوقوع فيما وقع فيه مَنْ فسر علاقاته الثلاث على أنها علاقات عقلية منطقية فأخضع التفكير الأدبى لقواعد آلية غريبة عن جوه ، مفروضة عليه من خارج نطاقه (٣) ويجب أن لانتسرع فنطعن بالقانون أو نسقطه من حسابنا كما فعل بعض الدارسين (٤) وإنما ننبه على ضرورة فهمه فهماً عميقاً ، فالخطر - كما قلنا - أن نفتش عن علاقات خارجية تربط بين الصور أو بين أجزائها فتبتعد بذلك عن طبيعة الشعر إلى الصنعة الشكلية .

وعلى أية حال : فالذاكرة - بالرغم من أن أبوابها مشرعة لكل محسوس لاتحتفظ بكل ما يفد عليها من الأشياء وإنما تحتفظ فقط بما يستجيب لشحنتها العاطفية (٥).

---

١) Runes (D.), Twenteeth Century Philosophy, p. 379.

٢) فلسفة وفن ، زكى نجيب محمود ، ص ٩٩.

٣) انظر مبادىء علم النفس العام ، يوسف مراد ، ص ٢١٨ ، ٢١٩.

٤) الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، ص ٣٦.

٥) a) Spurgeon (C.), Shakespear's Imagery and what it Tell us. p. 12.

b) Whalley (G.), Poetic Process, p. 8.

إن إيجاد علاقة بين الأشياء التى لاعلاقة بينها هو بالضبط مايعطى الشعر معنى وقيمة . وأن جوهر الفن عموماً - كما يقول (مكليش أرشيبالد)- هو إيجاد تلك العلاقة ذلك لأن (الغبطة التى ينالها الإنسان من رؤيته للتماثل - كما يتراءى (لوردزورت) بحق - هى نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيسى)(١).

إن الخيال لايتعمد أن يفعل شيئاً ما وإنما تفرض الأشكال نفسها عليه فرضاً ، وليس من مهمته سوى التنظيم والتوحيد . إن هذه الأشكال تفرض نفسها على الخيال بحكم الدوافع العاطفية المتماثلة أو المتنافرة فيستجيب لها طائعاً ، وينهمك عندئذ لإيجاد الإلتئام والمعادلة والتنسيق والتوحيد بين المتماثلات والمتنافرات ، وإخراجها فى صورة أو صور منسجمة بشكل لايحدث خارج الشعر أو الفن عموماً .

إن العلاقات التى يدور فيها الشعر وكل الفنون علاقات وجدانية داخلية ، فالحدس أو الخيال الشعرى عندما يتجول بين الموجودات وهو يحمل طاقة عاطفية يكون كالمغناطيس ينجذب إلى قطبيه ماله صلة وجدانية به . وهذا لايعنى أن الخيال لايبرز وهو يشكل الصور لا الأشكال التى تعاطفت إيجابياً معه ، بل أن عمله على إبراز الأشكال السلبية التى ينفر منها لايقل بحال عن عمله الآخر .

ويتدخل هذا فى تفضيلى مصطلح «صورة» على أى مصطلح بلاغى آخر لأن العلاقات التى توحى بها المصطلحات البلاغية الأخرى إما أن تكون علاقات منطقية تقليدية واما علاقات مشابهة فقط .

---

١) الشعر والتجربة ، مكليش ، ص ٨١ .

ويدافع مدلتون مورى (Middleton Murry) عن مصطلح الصورة الذى يفضله ، ويبنى دفاعه على أن التشبيه والمجاز عموماً يرتبطان بالتصنيف الشكلى للبلاغة ، ولذلك فهو ينصح باستعمال الصورة كى تشملهما معاً ، وبشرط أن نبعد من أذهاننا ماتوحى به الكلمة على أنها صورة بصرية فقط(١). وهوسىء الظن بمصطلح استعارة ويرى أنها ظلت تستعمل منذ أن عرّفها أرسطو بأنها (نقل اسم شىء إلى شىء آخر) على أنها ضرورية لتزيين اللغة فقط وأننا من جانبنا لم نحاول أن ننتهك هذا العرف الأدبى (٢).

أما (ريتشاردز) فيرى أن مصطلح (استعارة) يفضل - إذا وسع ليشمل جميع ألوان التعبير الإيحائى - مصطلح (صورة) وهو يزعم بأن مصطلح صورة مضلل لارتباطه بدلالات لغوية ونفسية تخلق جواً مضطرباً فى النقد وتبعده عن طبيعته الفنية (٣). وينبه أيضا على ضرورة التمييز بين الاستعارة اللغوية التى هى مبدأ الوجود الشامل للغة (٤) والاستعارة الشعرية النوعية بوصفها الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بوساطتها فى الشعر أشياء مختلفات لم توجد بينها علاقة من قبل (٥). ولم يهتم (ريتشاردز) كثيراً بالجانب الحسى

---

١) Murry (M.), Countries of the Mind (Metaphor)

٢) Murry (M.), The Problem of Style, pp. 75 - 76. وانظر أيضاً :
كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ترجمة د. شكرى عياد ، ص ١١٦.

٣) Richards (I.A.), The Philosophy of Rhetoric, pp. 90 - 94.

٤) ويليك ووارن : نظرية الأدب ، ص ٢٥٣ ، وانظر أيضاً :
Wimsatt (W.K.), Literary Criticism, p. 644.

٥) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ، ص ٣١٠.

فى الصورة ، واهتم فى المقابل بالفكرة المصورة وكان ذلك وراء تفضيله للاستعارة على مصطلح الصورة ، حيث قال : « لقد بالغ النقاد فى أهمية الصفات الحسية للصور فالذى يضفى على الصورة فاعليتها ، ليس هو حيويتها ووضوحها بقدر ماتتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها خدثاً عقلياً »(١).

والاستعارة بارتباطاتها العقلية العميقة تعطى نظريته هذه مجالاً أرحب من مصطلح «الصورة» الذى يرتبط بالحواس كثيراً. فليس المطلوب عنده أن نستدعى إلى أذهاننا صور الأشياء التى يتخيلها الشاعر وإنما حسبنا أن نمارس طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة (٢).

وعلى أية حال ، فلئن كان بالإمكان مد الاستعارة فى النقد الأوروبى حتى يشمل كل أشكال المجاز فإن ذلك لايتأتى فى نقدنا العربى. والسبب أنهم منذ البداية يوسعون الاستعارة أكثر ممانفعل ، فلايخرج من نطاقها إلا التشبيه بأداة والمجاز العقلى ، أما التشبيه البليغ عندنا فهو استعارة عندهم. كما أن التشبيه والمجاز والاستعارة عندنا ارتبطت بأشكال بلاغية جامدة قتلت روح الشعر ولذا فنحن بحاجة إلى مصطلح آخر يمحو آثارها السيئة من نفوسنا .

وعموماً فإن مصطلح (صورة) على مابه من مزالق ، يظل - فى رأينا - أفضل مصطلح متاح نستطيع أن نستعيض به عن الأشكال المجازية فى بلاغتنا العربية ، علماً بأنه لايقتصر عليها فقط وإنما يستوعب غيرها كالوصف المباشر للمناظر والأشياء والصور التجريدية أيضاً .

---

١) المرجع السابق ، ص ١٧٧.

٢) Richards (I.A.), Practical Criticism, p. 393.

وعلينا أن ندرك أننا لانستبدل مصطلحاً بآخر وإنما نستبدل مفهوماً بمفهوم وتصوراً بتصور ، فالصور لاتلغى التشبيه ولاتمحو الاستعارة وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئى الذى ارتبط بكل منهما فى السابق .

إنه لابد من بقاء التشبيه والاستعارة وأشكال المجاز الأخرى فى أذهاننا ولكن على أساس أنها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمها جميعاً ... لابد لهذه الوسائل من أن تبقى لنسترشد بها فى تمييز صورة من صوره ، فالصورة التى تأتى عن طريق الاستعارة تؤدى غالباً قيمة فنية أعمق من تلك التى تأتى عن طريق التشبيه . وتعلل «اليزابيث درو» للسبب الذى يمنح الاستعارة ذلك العمق فى معرض تعليقها على تشبيهات (الشكسبير ود . هـ . لورنس) فتقول: « هذا مايمكن أن نسميه الأخيلة التصويرية ، فهى تكشف لنا عن تشبيهات خارجية تنعش حواسنا على الدوام وتثير البهجة فى نفوسنا ، وهى لاتتعدى الحواس ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقاً فى الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصور الحسية ، وبالطبع ليس هناك ضرورة تحتم أن تكون الصورة دائماً حسية » (١).

ويأتى عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفى التشبيه تبقى منفصلة ويعمل كل طرف منها بذاتية وتفرد ، بينما تلغى الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة منها فى وحدة. إنها تحوى عند (ستانفورد) صورتين يعملان معاً على خلق ناتج ثالث يتحد معهما ويحتفظ فى الوقت ذاته بتفرد خاص يتميز عنهما (٢).

١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيت درو ، ص ٦١ ومابعدها.

٢) Stanford (W.B.) Greek Metaphor : Studies In Theory and Practice, p. 101.

ويهتم النقاد بشكل عام باتحاد طرفى الاستعارة مع تفردهما الذاتى (١) ثم باختلاف الاستعارة فى ذلك عن التشبيه الذى يكون فيه الحدان متشابهين غالباً . كما أنهم يعدون الاستعارة محوراً يجمع بين قرينين يمكن أن يكونا مختلفين تماماً ولاعلاقة بينهما خارج السياق إطلاقاً ، ويؤكدون على قدرة الاستعارة فى جمع المتضادات أكثر من التشبيه (٢). ويرون أن الاختلاف ضرورى فى الشعر عموماً ، فبه يمتنع سقوط الأفكار فى أوضاع أسلوبية حرفية(٣) بل هو الذى يميز الاستعارة الحية من الاستعارة الميتة (٤) ومن هنا جاء اقتراح (مكليش أرشيبالد) إبدال الاستعارة بعبارة «الصور المتزاوجة» لأن الصور المتزاوجة تمثل فى رأيه علاقة الأشياء التى لاعلاقة بينها بالفعل والحقيقة . وهى أفضل من مصطلح الاستعارة كما يقول ، لأن الاستعارة - فى رأيه - توجد خارج الشعر فهى حيوان مألوف يرد فى كل استعمال للكلمات بما فى ذلك الحديث العادى . والاستعارات الوحيدة التى يعتد بها وتقابل عنده الصور المتزاوجة هى الاستعارات الحية المركبة من أشياء غير متماثلة ، ففيها يقترن زوجان غير متجانسين ، وانعدام التجانس بينهما أشد لفتاً للنظر هنا ، تماماً كرجل صغير الجسم متزوج من أمرأة ضخمة (٥).

---

١) Frye (N.), Anatomy of Criticism, pp. 123 - 124.

٢) Empson (W.), The Structure of Complex Words, p. 332.

٣) Wimsatt (W.K.), Literary Criticism, p. 644.

٤) انظر : الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، ص ١٤٢ ، ١٤٣.

٥) انظر الشعر والتجربة ، مكليش ، ص ٩٦ - ٩٨.

إذن فالتشبيه والاستعارة وسيلتان صوريتان يقدمان لنا - غالباً - نمطين من الصور يختلف كل منهما عن الآخر فى القيم الفنية التى يبتدعها. وعلينا - حسب التفسير المعاصر - أن نستبدل بالفهم التقليدى لهما فهماً جديداً وأن نقيم تمييزاً بينهما على أساس إدراكنا للارتباط الخاص بين الفنون بعضها ببعض من جهة ، والارتباط العام الذى يقرّب الفنون من ألوان المعرفة من جهة أخرى ، وهذا إدراك يعلّى بلا شك من قدر الاستعارة لأن فيها إلى جانب لذة الحواس التى يعطيها التشبيه لذة الفكر العميق الذى يتحصل بالتركيز والانتباه للأشياء .

وهناك وسيلتان صوريتان أخريان فى بلاغتنا العربية هما المجاز المرسل والكناية ، وهما - فى رأيى - أقل قدرة من التشبيه والاستعارة فى تقديم الصور الحية المتفاعلة ، ذلك لأن العلاقات التى تتحكم بالمجاز - كما صورت قديما - علاقات خارجية مقررة لاتأخذ حياتها من السياق غالباً ، وقد وصلنا الآن إلى معرفة أن العلاقات المبدعة فى الأدب هى العلاقات الداخلية المتولدة من تفاعل العناصر داخل الصورة المفردة أو الصور المتزاوجة التى تنتج الشكل الأدبى الكلى للقصيدة .

أما الكناية فإن موضعها - كما يبدو - فى درجة دنيا من الإيحاء ، فهى قريبة من الإشارة (Sign) فى النقد الأوروبى (١).

---

١) انظر : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى ، د. نصرت عبد الرحمن ، ص ١٣.

ولأن المجال لايتسع لاختيار مايصلح من الكناية والمجاز المرسل أن يشكل صوراً بالمعنى السابق للصورة الفنية فإن المبدأ العام الذى علينا التمسك به فى ذلك هو اهتمامنا للصور اللغوية الحرفية والصور الميتة التى تعطى جانباً واحداً مألوفاً خاملاً لايتحرك ولايحرِّك ، والتعلق فقط بالشكل الذى يخلق فينا نحن المتلقين توتراً يحفز أخيلتنا على الإنطلاق والامتداد فى جو بهيج . وكلما تباعدت الأشياء التى تكون الصورة أو تنافرت زاد لدينا التحفز . فالكتَّاب الجيدون - كما يقول (كومبرس) - هم الذين يجلبون ، فى الغالب ، الصورة المدهشة من خارج المادة الشعرية المألوفة (١) وفى هذا تضاد تام مع مطلب «الاعتدال» فى التصور القديم للشعر .

ويتصل بالصورة - حسب الدراسات المعاصرة والتصور الجديد للشعر - شكلان صوريان هما : الرمز والأسطورة أما الرمز فقد أعلى من شأنه فى الدراسات الحديثة حتى لقد عد سر الفنون المؤثر وأن الإنسان يتميز به عن الحيوان (٢).

ووسعه (نورثرب فراى) (Northrop Frye) حتى جعله اسماً على كل أشكال التعبير الموحية بما فى ذلك الصورة الفنية نفسها ، وقال معللاً لذلك : « والسبب الذى جعلنى أميل للتفكير فى الأدب الرمزى وحده فى استعارة مصطلحات المعنى هو أننا عادة لانملك كلمة صالحة للتعبير عن هذا الجسم المتحرك (Moving Body) للصورة الفنية داخل العمل الأدبى (٣).

---

١) Coombers (H.) Literature and Criticism. p. 50.

٢) Moris (W.M.), Foundation of Theory os Signs. p. 1.
وانظر أيضاً علم الجمال والنقد الحديث لعبد العزيز حمودة ، ص ٤٥ ، وفن الشعر لإحسان عباس ، ص ٢١٧ ، وبيرن (زيف الواقعية) فى كتاب «الأديب وصناعته» ، ص ١٦٠ - ١٦١.

٣) Fry (N.), Anatomy of Criticism. p. 83.

فقد اضطربت الآراء الحديثة حول ماهية المصطلحات النقدية عامة والمجازية منها خاصة ، ولكى نتخلص من هذا التخبط - كما يقول - علينا أن نفرق بين الخلق الفنى (Concrete) الذى يتوصل إلى الرمزية فيه عن طريق صور الأشياء المتفاعلة مع الأفكار والآراء. وبين التجريد (Abstract) الذى يبدأ بالفكرة أولاً ثم يبحث بعد ذلك عن صور مبتدعة يقذفها فيها (١). والنوع الأول هو المفضل لديه لأنه يرتبط بالحواس ولايقطع الصلة بالصورة . ويدعم هذا الاتجاه كثير من النقاد الذين كانوا قبله أو بعده .

فهذا (كوليردج) مثلاً يجعل الرمز «يستمد جزءاً من وجوده من الواقع ، ثم يجعله قابلاً للفهم » ومما يميز الرمز عنده « شفافية الخاص فى الخاص أو العام فى الخاص أو الكونى الشامل فى العام ، وفوق كل شىء : إنه شفافية ماهو خالد خلال الآنى وعبره» (٢).

ومما يلاحظ أن تفسيرى (كوليردج) السابقين للرمز يفترضان وجود شيئين بينهما علاقة والمؤكد أن هذه العلاقة هى الرمز نفسه (٣) وهو بهذا يلتقى مع (جورج والى) الذى نعت الرمز بأنه دائماً «مرتكز العلاقة وبؤرتها »(٤) فما لم يشعر المرء بأن للرمز مثل هذه الصفة وبأن طرفيه المشتركين فى هذه العلاقة البؤرية حيان فى الصورة فإنه لن يهتز أبداً لأنه يقيناً لن يكون هناك رمز على الاطلاق(٥).

---

١) وهذا إعادة لرأى كروتشه الذى فرق فيه بين الرمز التجريدى والرمز الحدسى . انظر « المجمل فى فلسفة الفن » لكروتشه ، ص ٤٣ ، ٤٤ .
٢) الشعر والتجربة ، مكليش ، ص ٩٣ ، وانظر أيضاً نظرية الأدب ، ص ٢٤٣.
٣) الشعر والتجربة ، مكليش ، ص ٩٣.
٤) Whalley (G.) Poetic Process, p. 172.
٥) الشعر والتجربة ، ص ٩٤.

وهناك دلالات كثيرة للرمز يكاد ينتظمها جميعاً مفهومان :

الأول : شيء يمثل شيئاً آخر .

الثاني : شيء يدل على شيء آخر (١).

وتبعاً لهذا فإننا نميز الرمز من العلاقة فالرمز يمثل الشيء بعد عملية تفاعل داخلية بين طرفين أحدهما ظاهر والآخر مستتر تقرنهما ارتباطات نفسية واجتماعية أو مثالية روحية كالطلل عند الجاهليين وكالهلال عند المسلمين وكالطريق الجديد فى قصيدة (ايليوت) الشهيرة « الأرض اليباب » الذى رمز به إلى العصرية .

بينما العلاقة تشير إلى الشيء إشارة خارجية اتفاقية كالضوء الأحمر فى اشارات المرور (٢).

ويهمنا هنا التفريق بين الرمز والصورة من خلال الآراء الكثيرة المتضاربة فى هذا الموضوع. وحيث أن المجال لايتسع هنا لاستعراض كل هذه الأراء التى قيلت حول التفريق بينهما أو حول قدرة كل منهما على تحقيق وظيفة الفن ، لذا لابد لنا من أن نختار منها مانعده مقبولاً . إننا نجد أنفسنا منساقين وراء صاحبى

---

١) نظرية الأدب ، ويليك ووارن ، ص ٢٤٣.

٢) انظر : الشعر كلغة بدائية ، ص ٩٦ . وانظر أيضاً فى التمييز بين العلاقة والرمز الكتب الآتية :

a) Tindall, The Literary Symbol, p. 56, ff.

b) Richards and Ogden, The Meaning of Meaning, pp. 9 - 10, 149 - 150.

c) Frye (N.) Anatomy of Criticism, pp. 71 - 128.

«نظرية الأدب» حين يفرقان بينهما على أساس نفسى . فنحن - كما يقولان - «مبدئياً نهتم بمعاودة الرمز وإلحاحه» لذا « فالصورة يمكن إستثارتها مرة على سبيل المجاز لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح فإنها تغدو رمزاً» (١).

وقد يظن أن مثل هذا التكرار يؤدى إلى أن تصبح الصورة المكررة ذات دلالة وحيدة رتيبة باردة. وهو ظن حدا (بلويس) إلى أن يفضل الصورة عليه على أساس أن الصورة ذات دلالات لاتنتهى عند حد (٢).

ورأى (لويس) هذا مضلل إلى درجة كبيرة ، فالرمز حى فى سياقه يأخذ منه ويعطيه ، وبالتالى ذا دلالات خاصة متميزة من دلالته فى سياق آخر ، فقد يستعمل شاعر رمزاً واحداً بدلالات مختلفة فى مجموع أعماله الفنية ، وذلك تبعاً لحالته النفسية أو الفكرية ، ولتعاطفه الذاتى مع الأشياء وانعكاس دلالاتها فى نفسه وقت النظم لكل قصيدة . وهذا ماذهب إليه (تندال) حينما قال بالدلالات المختلفة والمتنوعة للرمز (٣).

وعلى كل فالسياق هو الذى يحدد دلالة الرمز وقيمته الفنية ، وهو يعطيه غالباً تكثيفاً أكبر من أى مصطلح مجازى آخر لأنه ينطلق فى آفاق أرحب .

ويحسن بنا أن ننظر إلى الرمز من خلال الدوائر والخيوط ، فقد يأخذ مظهر حسى دائرة رمزية كبرى بحيث يغدو معادلاً لمعنى نفسى عام ثم يتفرع من هذا المعنى العام معان دقيقة تشكل خيوطاً رمزية ترتبط به أو تدخل فيه. ووظيفة

---

١) نظرية الأدب ، ويليك ووارن ، ص ٢٤٤.

٢) Lewis (C.D.), The Poetic Image, pp. 40 - 41.

٣) Tindall (W.J.), The Literary Symbol, p. 21.

السياق أن يبرز هذه الخيوط المتميزة من خلال الدائرة الكبرى الجامعة. فالنور - مثلاً - قد يأتى رمزاً عاماً للإسلام ، ولكن الإسلام مجموعة كبرى من العلاقات الداخلية. والشاعر فى قصائده المختلفة يهتم بأنواع خاصة من هذه المجموعة الكبرى . ويغدو النور ، والحالة هذه ، مرتبطاً فى كل قصيدة بالأنواع التى اهتمت بها وأبرزتها. ومن هنا يصبح النور دائرة رمزية تتفرع منه خيوط أخرى لاتحد .

والاستعارة أقرب من التشبيه إلى الرمز ، بل إنها لاتبلغ عمقها الكافى كما يقول تندال - إلا إذا كانت رمزاً(١) وقد قيل أن «الرمز استعارة ينوب فيها الطرف (ب) عن الطرف (أ) حينما يكون (أ) هو المشبه و (ب) المشبه به (٢) والتدرج الطبيعى للأشكال الثلاثة هو أن التشبيه عند الشاعر المبدع فى أول حياته يرتقى إلى استعارات ورموز فى آخرها ، وذلك بعد أن ينضج أسلوبه .

ويخيل إلىّ أن هذا التدرج مبنى على أساس من الاهتمام بكل من الحواس والفكر الداخلى والعاطفة الروحية التى يفترض أنها موجودة خلف كل عمل أدبى(٣) فكلما اعتمدنا على حواسنا أكثر كانت فرصة عمل الفكر الداخلى أقل وبالعكس ، ففى التشبيه يعلى الشاعر من عنصر الاحساس على عنصر الفكر الداخلى ، أما فى الاستعارة فإنه يشغلهما على مستوى متكافىء غالباً، لكنه فى الرمز يعطى الفكر فرصة أكبر للعمل ، لأن الطرف الحسى فى الرمز

---

(١) Tindall (W.J.), The Literary Symbol, p. 37.

(٢) Beaty and Matchett, Poetry From Statement to Meaning, p. 237.

(٣) راجع كتاب : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيت درو ، ص ٢٨.

- بالرغم من أهميته - يتنحى عن الذهن قليلاً بعد أن نتعرف على مدلوله. خذ الصليب مثلاً ، إنه فى مرحلة «التعرف» يبقى فى أذهاننا ماثلاً أمام عين الخيال يقرع باب الذاكرة ، وما أن ننتهى إلى مرحلة التوصيل فندرك أنه رمز لمعاناة البشرية أو المسيح كما يعتقد المسيحيون حتى يتنحى الصليب ، ويبدأ الفكر الداخلى فى شطحات بعيدة تغذية الذاكرة ويمده الواقع بما يحتاج. إن الفكر يعمل الآن فى جو بعيد عن النص ، ولكن الصليب وهو العنصر الحسى فى الرمز ، يبقى الرابط الذى يشده إليه ويعيده إلى محوره يستمد منه النفحات كلما ابتعد كثيراً أو كاد يقول (ايربان) : إذا كان من شأن كل عمل فنى ، إن لم يبدأ بالتجريد أن يسير إليه. فإن الرمز الفنى يعبر عن علاقات ذات طابع تجريدى فكرى عام (١).

على أن الرمز - بالرغم من طابعه الفكرى العام - لايلغى الحس ، كما قد رأينا ، ولكنه بعد عملية التوصيل يقلل من فاعليته. ومن هنا يأتى الغموض الذى غالباً مايرتبط بالرمز فى الدراسات النقدية الحديثة . فالذين يريدون أن يدركوا الرمز عن طريق حواسهم فقط سيضلون حتماً فى متاهات بعيدة غريبة . قال أحد نقادنا المعاصرين : (إن الشاعر قد يكون غامضاً أحياناً ، ولكن الغموض فى الأغلب يكون فى أنفسنا وفى الحواجز التى تقوم فيها دون تحقيق الوضوح) (٢).

---

١) Urban (W.M.), Language and Reality, p. 408.

٢) فن الشعر لإحسان عباس ، ص ٢٥٩ ؛ وانظر فى مسألة الغموض فى الشعر وأسبابه كتاب الدكتور شكرى عياد ، الأدب فى عام متغير ، ص ٧٩ - ٨٢.

ولقد ابتلى شعرنا العربى منذ القديم بمثل هذه النظرة القاصرة ، فغابت فيه قيم فنية دون أن تدرك ، وهذا ما ابتلى به الشعر الأوروبى لفترة طويلة أيضاً، فقد شكا (كوليردج) من أن قدراً كبيراً من الشعر الجيد قد ظل يفهم فهماً عاماً غير كامل (١).

ونصل هنا إلى الشكل الصورى الآخر وأعنى به الأسطورة .

لقد توسع المعاصرون فى تفسير الأسطورة فأطلقوها على أجواء حياتية واقعية كأسطورة التقدم وغير ذلك ، ولكنهم مع هذا لايتفقون على تعريف محدد لها (٢). وقد نتكلف تفسيراً للاسطورة من جانبنا فنقول : إنها لون من ألوان الرمز ، ولكنه الرمز الذى يرتبط بمبدأ بونج فى « اللاوعى الجمعى » ويعيش فى أجواء غيبية .

فالاسطورة فيما يرى أصحاب نظرية الأسطورة الحديثون مثلاً ، هى مصدر المجاز الشعرى على نطاق واسع . وإذا صدق هذا التفسير فإن الاسطورة وسيلة من وسائل الخيال ، توحى بصور واسعة ذات هوية وجدانية خاصة (٣).

كان بحثنا حتى الآن فى الصورة المفردة وأشكالها البلاغية المختلفة ، ولكن الصورة لاتعيش مفردة ، فهى ميتة فى حالة انعزالها وتفردها ، أما الذى

---

١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيت درو ، ص ٧٥.

٢) نظرية الأدب ، ويليك ووارن ، ص ٢٤٧.

٣) انظر فى الأسطورة :

أ) نظرية الأدب ، ويليك ووارن ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨.

ب) Frye(N.), Anatomy of Criticism (Theory of Myths)

ج) Lewis (C.D.), The Poetic Image, pp. 141 - 150.

يمنحها روح الحياة ونبضها فهو العمل الفنى بمجموعة (١) أو اقترانها مع إخواتها الأخريات داخل سياق تحيا فيه وتشارك فى بنائه .

إذن فالصورة الجزئية والعمل الفنى الكلى يتعاملان معاً على مبدأ نفعى خلاصته الأخذ والعطاء من أجل العيش والبقاء ، وهو نفسه مبدأ الوجود جميعاً، فليس هناك فرق بين الصورة والإنسان المفرد أو بين العمل الفنى والمجموع الإنسانى العام . ولما كان تركيب الإنسان المفرد يتماثل مع تركيب المجموع فى أنهما يحويان الوحدة مع التفرد فإن تركيب العمل الفنى أيضاً يتشابه مع تركيب الصورة المفردة. فمطلبه هو مطلبها : الوحدة مع الاستقلال أو التنظيم المعقد لعديد من العلاقات المختلفة .

والصورة بصفتها المركز البؤرى للبناء الشعرى كله تعمل بوسائلها الخاصة لتحقيق ذلك المطلب ، فهى تنقسم داخل العمل إلى «صور متزاوجة» تسير فى نسق خاص تحدده الحالة النفسية لصاحبه حتى تصل إلى النهاية، وقد بعثت كوامن الحياة فى الجسم ، فغدا كأى عنصر فى الكون متحداً مع الآخرين مستقلاً بذاته وبشخصيته الخاصة .

فالصور تلتقى فى قطب محورى واحد ثم تتوزع أزواجاً قد تتباعد وتتنافر بحيوية وتكافؤ (٢)، ولكنها جميعاً تعمل متعاونة مع العناصر الشعرية الأخرى لتحقيق غاية الشعر الممكنة .

---

(١) Clemen (W.H.), The development of Shakespear's Imagery, pp. 2-3.

(٢) Richards, Practical Cri106105ã≥sm, p. 195.

والموسيقى الشعرية - بصفتها وحدات تصويرية كما قد رأينا عند (ايليوت) وغيره - ذات صلات معنوية وروابط دلالية ترفد الصور فتعمل داخلها وخارجها فى الفراغ الذى يفصل بعضها عن بعض .

وأهم عنصر شعرى تطلب الصورة مساندته الإيقاع. فالجانب الصوتى فى الشعر عامل مهم فى البنية العامة ، ويمكن لفت النظر إليه بوسائل عديدة كالوزن والقافية وأنماط الحروف الصوتية والجناس والترديد وغير ذلك .
وهناك عنصر آخر يساند الصور ويساعد الموسيقى فى تحقيق وظيفتها السابقة هو الرؤى العاطفية أو الشعور المسيطر. إنه هو الذى يخضع الدوافع المتنافرة لمبدأ الانسجام .

والواقع أنه ليس لأحد من هذه العناصر الثلاثة : الصور والموسيقى والشعور المسيطر الغلبة على الآخر داخل العمل الفنى ، إذ لو حدث ذلك فعلاً لاضطرب البناء . إن عبقرية الشاعر تتجلى - عادة - فى القدرة على تسيير هذه العناصر فى خطوط متفاعلة متكافئة متعاونة على توحيد البناء وتنظيمه.
وهو حين ينظم البناء فإنما ينظم الحياة ذاتها داخل التجربة الإنسانية الخصبة .
وما التجربة الإنسانية فى حقيقتها كما يقول (مكليش أرشيبالد) سوى المعنى الفائق للعادة الذى يربط الشعر الصادر عن الشمول فى الحقيقة الفنية بالكون فى وحدة ، سداها التجانس العام ولحمتها نشاط الروح الإنسانية كلها (١).

---

١) الشعر والتجربة ، مكليش ، ص ٨١ ، ٨٢ وانظر أيضاً مبادىء النقد الأدبى ، ص ٤٣ .

من خلال فهمنا لوظيفة الصورة فى الفن عامة والشعر خاصة نستطيع الآن معالجة أكثر المشاكل التى تضاربت فيها الآراء واختلف فيها التصور الجديد على التصور القديم .

والشعر بما يملك من صورة تعبيرية حية صادقة ليس نسخة من الواقع ولكنه جزء منه ، يلتقى فيه الخير والشر والقبح والجمال إلا أنه لقدسيته يعلى من الجمال ويحتضن الخير .

والشعر بصورة الخلاّقة لايمكن أن يكون تقليداً لنموذج آخر مهما كان سامياً . إنه خلق جديد أنتجته عبقرية صاحبه التى منحت لنفسها حرية التنقل بين النماذج العليا تدرسها وتهضمها ، وبالتالى تتمثلها فتصبح ملك يمينها لاينازعها فيها أحد متقدم عليها أو متأخر عنها .

إن الشعر بصورة المتزاوجة يوحد بين الشكل والمضمون أو البناء والمادة فى نطاق استقلال ضرورى لكل منهما .

والشعر ليس مرآة تعكس مظاهر الطبيعة ولكنه مرآة تنعكس فيها روح العالم وجوهره العام. إنه لايدعو إلى تهذيب أو تعليم وإنما تتربى النفوس وتتهذب الأخلاق بعد أن تستحم فى مناخه. إن كل علاقة للشعر نابعة من داخله تفرضها الرؤى العاطفية والمواقف الفكرية ، وهى تبتعد بذلك عن كل علاقة تتحكم فيها الدلالات الحرفية أو القوانين المنطقية .

ويمكن لنا أن نقول إن العلة التى نراها فى القدامى هى أن كثيراً منهم ، إن لم يكونوا جميعاً ، لم يعترفوا تماماً بالتطور العقلى للشعراء وللناس ، هذا التطور الذى يتطلب وسائل أسلوبية خاصة فى كل مرحلة من مراحل الشعر المختلفة كما يعترف النقاد المحدثون .

ولما كان أبو تمام الشاعر القديم الذى ثار على تصور النقاد والتقليدين للشعر قد أعلى من شأن الصورة ، وبخاصة الصورة الاستعارية فى شعره ، فإننا نفترض أنه صدر عن مفهوم شعرى يقترب من التصور الجديد ، كما نفترض أن هذا هو السبب الذى من أجله لم يلاق القبول من أصحاب التصور القديم .

لقد تغيرت الدنيا بالإسلام واستبدلت العقول بغير العقول بعد الامتزاج الرائع للحضارات والثقافات والشعوب ، بينما النقاد مع ذلك ظلوا يطلبون تساوى العقول إنهم : يريدون من أبى تمام - مثلاً - تكرير امرىء القيس وتشبيهاته المتعددة فى شعره.

فإذا كنا اليوم نسمع نقادنا يقولون بصراحة : «لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة ، المعبرة عن نظرتها الشاملة » (١) فإننا لم نكن نسمع من نقادنا القدامى غالباً إلا المطالبة فى أن تظل الأشكال البلاغية القديمة سائدة فيما يليها من عصور. ولعل أبرز مثل على ذلك هو نظرتهم لكل من التشبيه والاستعارة ، فلقد مر بنا أن التشبيه ظل عندهم الشكل الصورى المفضل فى جميع العصور، وان الاستعارة فى رأيهم ، إن هى إلا فرع تابع له. ولم يكن لهم من تعليل لذلك سوى أن الشعراء القدامى كانوا للتشبيه (أكثر دوساً) كما قال ناقدهم (٢).

---

١) نظرية الأدب ، ويليك ووارن ، ص ٢٥٥ ، وانظر أيضاً : ماقاله (بورا) عن نظرية الشعر .

Bowra (C.M.), The Heritage of Symbolism, p. 219.

٢) انظر نقد الشعر ، قدامه بن جعفر ، ص ٦١.

إن الطريف حقاً ان الأشكال البلاغية للصورة كانت تتطور فى الشعر مع تطور الحياة والعقول دون وعى من أولئك النقاد وربما من الشعراء أنفسهم أيضاً. فلو حاولنا دراسة التغير الذى طرأ على كل من التشبيه والاستعارة منذ امرىء القيس حتى أبى تمام لوقفنا على آثار هذا التطور .

فإذا حاولنا ذلك عن طريق دراسة عينات عشوائية من القصائد المتقاربة الأبيات واخترنا من الشعراء امرىء القيس من العصر الجاهلى لأنه من الشعراء الأوائل زمناً هناك ، والفرزدق من العصر الإسلامى لأنه أحد الأعلام المشهورين الذين لهم إمكانية تمثيل الاتجاه الأسلوبى فى عصره ، ومسلم بن الوليد من العصر العباسى الأول لأن الأسلوب الشعرى الذى كان مضطرباً عند من سبقوه من الشعراء أمثال بشار وأبى نواس قد استوى عنده وأصبح قادراً على تمثيل اتجاه عصره الأسلوبى ، وأخيراً أبا تمام (١). لنتبين التغيير الذى طرأ على كل من التشبيه والاستعارة عبر العصور الأدبية حتى أبى تمام ، لخرجنا بالنتيجة التالية:

---

١) أ) القصائد المدروسة لامرىء القيس قصيدتان هما : المعلقة والقصيدة التى مطلعها :

الاعم صباحا أيها الطلل البـالى   وهل يعمن من كان فى العصر الخالى

ب) والقصائد المدروسة للفرزدق هى القصيدة رقم (٦١) فى النقائض والقصيدة التى مطلعها :

أنا ابن العاصمين بنى تميم   إذا ما أعظم الحدثان نابا

ج) والقصائد المدروسة لمسلم هى ذات الأرقام (١ ، ١٥ ، ٤٠) ، فى ديوانه .

د) والقصائد المدروسة لأبى تمام هى ذات الأرقام : (٣ ، ١٣٠) ، فى ديوانه .

أن الاستعارة كانت تنمو وأن التشبيه كان يتراجع أمامها ، وهذا طبيعى مادامت العقول التى تبدعها والأذواق التى تتلقاهما فى الشعر قد أصبحت تتدرج فى التثقيف والرقى . فالتشبيه كما بينا فى هذا الفصل وسيلة البساطة بينما الاستعارة وسيلة البلوغ والنضج (١). ويمكن بيان ذلك فى هذا الجدول الإحصائى البسيط :

الشاعر	عدد الأبيات المدروسة	نسبة التشبيه إلى الاستعارة
امروء القيس	١٥٢	٢٫٥ إلى ١
الفرزدق	١٨٩	١ إلى ١
مسلم بن الوليد	١٥٢	١ إلى ٣
أبو تمام	١٥٩	١ إلى ٦

ونلاحظ من هذا الجدول الإحصائى أن الاستعارة سارت فى نموها بطيئة منذ امرىء القيس إلى أبى تمام حيث انطلقت عنده انطلاقة بعيدة ، وإذا لاحظنا الفارق الزمنى بين الشعراء الأربعة فإننا نعد هذه الانطلاقة عملاً غير عادى ، فمسلم بن الوليد عاش شطراً من حياته فى القرن الثالث (توفى مسلم عام ٢٠٨ هـ) عصر أبى تمام . بل إن أبا تمام كان شاباً يقول الشعر فى كنف عياش بن لهيعة فى مصرأو فى كنف عائلة من الطائيين فى حمص عندما توفى مسلم.

---

١) لاحظ كيف أن الاستعارة بدأت تنمو منذ العصر الجاهلى « فى مقال أستاذنا الدكتور يوسف خليف» الشعر الجاهلى ، نشأته وتطوره . ضمن مجلة (عالم الفكر) المجلد الرابع ، العدد الرابع ، الكويت .

إن المسألة - كما نراها - ليست تكثيراً للاستعارة ، فللكثرة والقلة فى الشعر الناجح علة ، وهى ليست علة الصنعة المتكلفة دائماً وإنما هى هنا طفرة فنية جاءت من عقيلة لها سمات خاصة اهتمت بنوع خاص من الصور يناسب طبيعتها بل طبيعة المرحلة التى كانت تعيش فيها (١). وإذا عدنا إلى فحص الصور عند أبى تمام والشعراء الآخرين هنا فسنلاحظ أنهم يعمدون غالباً إلى أحداث التناسب بين الصورة فى كل من التشبيه والاستعارة أما هو فإنه لايبقى عند الحدود المتناسبة ، أو المتقاربة وإنما يتعداها إلى غيرها من الحدود المتباعدة بل المتنافرة أيضاً . ولهذا بقى الشعراء الآخرون قريبين من البناء السهل المعتدل الأجزاء بينما ابتعد هو عن ذلك فى كثير من صوره وبناها على أساس من التعقيد .

وجملة القول هنا أننا ننظر إلى الصورة عند أبى تمام على أنها صادرة من خيال عميق التحم بعقل ناضج وانفعال متأمل فجاءت لذلك صورة متميزة من غيرها بالتركيب المعقد الذى انتهجته .

لقد أصاب هذا التعقيد شكلها كما أصاب مضمونها ، وهى لذلك تستحق الدراسة فى ضوء معايير جديدة غير التى طبقت عليها قديماً ، بل إن الشعر العربى القديم كله بحاجة إلى إعادة تقييم فى ضوء مثل هذه المعايير الجديدة .

---

١) لاحظ ذلك فى مقال الدكتور النعمان القاضى «جدل أبى تمام فى الشعر» . ضمن مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض ، المجلد الثانى ، والدكتور طه حسين فى كتابه : « من حديث الشعر والنثر » . والدكتور شوقى ضيف : « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » .

الباب الثانى

التشكيل المكانى والزمانى فى العمل الشعرى

الشاعر فى جوهر عمله ، إنسان تسعفه قواه الداخلية المتميزة على خلق معان جمالية متحددة على الزمان تدفع الناس فى عصور مختلفة إلى التحول والتغير. إنه بعيد النظر يتعلق بالآتى أكثر من ركونه إلى الواقع القائم ، بل هو يشكل من القائم القاتم منافذ واسعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق. ومن هنا كان عمل الشاعر ومازال تحويلياً حيث ينقلب فى شعره المستحيل إلى ممكن ، والرؤية الخارجية المادية إلى الرؤية الداخلية الروحية .

فمهمة الشاعر الأبدية هى التعامل مع المواد المحدودة للإنطلاق من خلالها إلى اللامحدود ، ولذلك فإن القصيدة الشعرية تشكل باباً واسعاً منفتحاً على العالم والإنسان فى كل الأبعاد والأعماق الممكنة . وبناء على هذا فإن العملية الشعرية الإبداعية تغير من طبائع الأشياء الداخلة فى القصيدة ، فالكلمة يمكن لها أن تكون علاقة(Relation) أو عملية (Process)، كما وصفها (امبسون)(١).

والعمل الشعرى كله علاقات صورية ، كما قال (هربرت ريد)(٢).

إن إحداث «العلاقات» المتنوعة هى السمة المميزة لعملية التركيب الشعرى التى ينشغل فيها الشاعر وهو يشكل المعنى فى القصيدة . إنه يقوم «بمصارعة عاتية مع الألفاظ والمعانى»(٣) حتى يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم

---

١) W. Emson, 7 Types of Ambiguity, New Direction, New York, Fifth Printing, p.5.

٢) H.Read, The meaning of Art, A Polican Book, London, 1954, p. 21.

٣) ألن. آر . جونز : النظرية الشعرية عند تى. آى .هيوم (فى كتاب «الرحلة الثانية» ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩، ص ٥٣).

والجديد ، ومن السماء والأرض ، ومن المقروء والمشاهد . وهكذا فإن المعنى الشعرى المشكل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشعرى الواحد .

- وتأويل هذا المعنى أو الكشف عنه من أهم مسؤوليات الناقد الأدبى إن لم تكن أهم مسؤولياته على الإطلاق . إن هذا الناقد بحاجة - كى يضمن النجاح فى مهمته - إلى أن يندمج فى هذا العمل الشعرى وأن يغوص داخل تشكيلاته المتنوعة ليكون قادراً على أن يمسك بالخيوط المتشابكة من جديد . لقد تحدث (نورثرب فراى) عن هذه العملية التجريبية بعد أن جعلها مركزية النقد فقال:«قارىء الأدب - ناقدة شبيه بالمصلى الذى يقرأ فى الكتب الدينية ، عليه أن ينهمك فى الحديث الخاص بعالم النقد من خلال الحضور السرى للأدب، وإلا فإن القراءة لن تكون تجريباً أدبياً أصيلاً ، وإنما انعكاس لاصطلاحات وتذكرات وأهواء نقدية . إن حضور التجربة فى نقطة المركز من النقد ، سيحفظ لهذا النقد نوعه كفن »(١).

إن تجريب الناقد للعمل الشعرى - كما عرضه (فراى) - هو محور العملية النقدية ، لكن الناقد يحتاج - بالإضافة إلى ذلك - إلى عقل عميق ووعى شامل لأن المهمة التى يواجهها صعبة التحقيق فهى - كما تخيلها (ريد) - «صياغة ثابتة للصلات المقطوعة بين الإبداع والمعرفة ، وبين الفن والعلم ، وبين الأسطورة والمفهوم»(٢) . وبمعنى آخر ، هى قراءة قلبية للتشكيل الشعرى

١) N.Fry, Anatomy of Criticism, Princeton University Pres, 1973, p. 27.

٢) H. Read, Poetry and Experience, Vision Press, London, 1967,p. 14.

وتحويل هذه القراءة إلى لغة عقلية تحقق المعنى الكامل للقصيدة كما يراه الناقد. ولعل هذا ماعناه ريد نفسه حين قال : « قاعدة النقد هى التعاطف ، أما البناء فوق هذا المستوى الوجدانى فهو الجهد الفكرى »(١) . ومتى استطاع الناقد أن يرى بقلبه وعقله الخيوط المتشابكة التى تتشكل فيها عناصر القصيدة المتآلفة والمتضاربة وأن يدرك التفاعل بينها فإنه فى الواقع ، يكون قد رأى المعنى الأعمق والأشمل للقصيدة . قال فراى فى هذا : « تتحقق رؤيانا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للتزامن فيها ممكناً »(٢). والتزامن (Simultaneity) يعنى تكوين علاقة بين موضوعين فأكثر داخل القصيدة ، ومن مجموع التزامنات يتشكل معنى القصيدة .

ويستطيع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنى فى الشعر هما :

- التشكيل المكانى .
- والتشكيل الزمانى .

فقد قيل : إن العلاقات تنشأ من الترابط والتواؤم المدركين خلال المكان والزمان (٣). وهذان التشكيلان هما اللذان سيعالجهما هذا الباب من خلال نماذج من الشعر العربى القديم .

---

١) Ibid, p. 10.

٢) N. Fry & Op, cit. p. 78.

٣) C. Altieri, objective Image and Act of Mind in Modern Poetry, P.M.L.A. 1976, Vol. 91, p. 104.

الفصل الأول

الصورة فى تشكيل المعنى الشعرى

المبحث الأول

التشكيل المكانى

ربط كثير من النقاد المكان بعملية الإدراك أو الرؤية لعناصر العمل الشعرى فقال أحدهم : إن التمييز بين الرؤية والتفكير عمل سخيف ، فلكى أرى يجب أن أفكر ، وليس هناك ما أفكر فيه إن كنت لا أراه. فالبناء البصرى حالة حدسية للمعرفة تتيسر فقط خلال الإدراك لعملية البناء التى يكتسب فيها كل عنصر معناه من خلال وضعه المكانى داخل الكل (١). فمن أبسط القضايا النقدية التى يمكن طرحها هى أن الرؤية تتحقق فعلاً حين نكون قادرين على تجميع العلاقات فى محاور متصاحبة فى مكان مايبرز نظامها. وعند هذا تغدو فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع ، أو مادة فى أجمل معانيها . وبهذا يساعدنا لأن نرى - بشكل أكثر حيوية وإبداعية - جوهر التجربة الأدبية، ويمدنا بمحور مركزى لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة (٢).

ولتطبيق هذا عملياً نجرب بعضاً من النماذج الشعرية القديمة : قال ابن المعتز :

---

١) R. Arnheim, A plea for visual Thinking, Critical Inquiry, Spring, 1980, p. 492 - 494.

٢) W.J.T. Metchell, Spatial Form in Literature, p. 563.

سقاني وقد سل سيف الصبا ح والليل من خوفه قد هرب
عقاراً إذا ما جلتها السقا ة ألبسها الماء تاج الحبب
فأصلح بيني وبين الزمان وأبدلني بالهموم الطرب (١)

تمتد الخيوط من هذه الأبيات لتلتقي في تشكيلين مكانيين مركزيين هما : تشكيل الصباح / السيف . وتشكيل الحبب / التاج . وتقابل العناصر في هذين التشكيلين جاء على أساس تماثل الحد الأول / مع الحد الثاني . يدخل في التشكيل الأول عناصر مختلفة هي الليل الهارب ، والخمر التي جلاها السقاة ، والطرب الذي استبدل بالهموم ، والزمن الذي أصبح في صلح مع الشاعر أو بتعبير أدق الإنسان الذي يمثله الشاعر .

إن تجربة الشاعر في اللحظة الزمنية المختارة تبدو كأنها ليست تجربة عادية تفرح لمقدم الصباح ولزوال الليل ، وإنما هي تجربة مضادة ترى في الصباح سيفاً مصلتاً مرعباً. وهذا يعني أن الشاعر يتوحد مع الليل ويرتاح له أكثر من ارتياحه للصباح . وقد يبدو مثل هذا التأويل غريباً وبعيداً عن الإقناع ، لكن إذا ماتملينا الجانب الآخر من هذا التشكيل (الخمر المجلوة ، والزمن الباسم ، والطرب الحاضر والهم الغائب) اقتربنا من إدراكه والاقتناع به .

فلو كان الشاعر مرتاحاً لمقدم الصباح لما كان بحاجة إلى الخمر لتجلو عنه الهموم ، أو لما كان هناك هموم تحتاج لأن تجلوها الخمر . لكن الشاعر جعل الإصلاح بينه وبين الزمان واستبداله الطرب بالهموم مقرونين إلى فاعلية الخمر

---

١) ديوان أشعار الأمير أبي العباس ، تحقيق محمد بديع شريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، جـ ١ /٤٥٥.

المشروبة . وهذا يعنى أن الهموم التى احتاج أن يجلوها جاءت مع الصباح ولم تكن فى غيابه .

لو لم يسق الشاعر الخمر - العقار ، لدخل النهار مع همومه ، لكن العقار المجلو صباحاً غيَّر الحال وحول الهم طرباً وانتشاءاً . إن توقفنا عند الجانب الأول من هذا التشكيل (الصباح / السيف ، والليل / الإنسان الهارب) يقودنا إلى الدهشة من موقف الشاعر فيه ، ذلك لأنه يطرح مسألة ليست مألوفة لنا . لماذا شبه الصباح بالسيف القاطع ؟ قد يكون من الأقرب إلى الألفة أن يشبه الصباح بما هو منير لا بما هو قاطع . من الممكن أن يجادل أحد فى أن السيف لامع فلماذا نصر على أن الذى كان يقوم فى ذهن الشاعر ، وهو ينظم هذه الأبيات ، هو الحد القاطع من السيف لا الجانب اللامع المنير ؟

يبدو أن خلو السيف من أية صفة فى المثال المطروح للتحليل يجعله مؤهلاً لأن يكون المادة المناسبة لتوحيد صفتى اللمعان والقطع معاً . وفى هذا إشعار بأنهما لازمان هنا ، لأنه إذا كان اللمعان هو السلاح الذى يهرب منه الليل مجازاً فإن مضاء السيف هو الذى يهرب منه الإنسان حقيقة . ويبدو أن الشاعر لايريد أن يصور لنا هرب الليل وحلول الصباح لهما تأثير على نفسية الشاعر وأحواله هنا .

وإذا لجأنا إلى التركيب اللغوى لكشف هذه الحقيقة تبين لنا أن الجملة الأساسية فيه هى : (سقانى عقاراً)، وأن جملة (وقد سل سيف الصباح ... إلخ) حالية تدل على اللحظة التى سقى الخمر فيها . فكأنها ، فى الواقع ،

السبب فى هذه السقاية . إن لحظة ذهاب الليل ومقدم الصباح هى التى دفعته - كما يظهر - إلى أن يحتاج الشراب كى يزيل الهم الذى انتابه فيها . فالصباح والهم إذن قرنان . والهم نفسه هو الذى جعل الصباح ممثلاً للشاعر بالسيف القاطع المرعب .

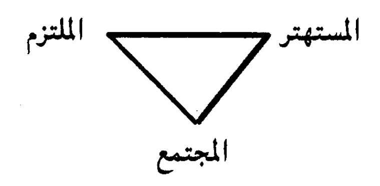
ولكن ما الذى دفع الشاعر إلى هذا الشعور الغريب ؟ قد نجد فى الأبيات القادمة جواباً عن هذا . قال :

وما العيش إلا لمستـــــهتر تظل عواذله فى شغـــــب

يهم إلى كل مايشتـــــهى وإن رده العذل لم ينجـــذب

فكم فضّة فضّها فى ســـرو ر يوم ، وكم ذهب قد ذهـــب

فى هذه الأبيات تشكيل مركزى يجمع بين المستهتر / والمجتمع . ويضع خلفية لعلاقة أخرى هى علاقة الشاعر الملتزم بمجتمعه ، ولهذا يلتقى الشاعر والمستهتر عند حدود المجتمع .



ما دام هذا الشاعر يرى فى حياة المستهتر وسلوكه مثالاً فإن موازينه فى الواقع غير عادية . ولابد بالتالى من دوافع داخلية تدفعه لأن يرى الأمور على غير طبائعها. ما يعشقه الشاعر فى حياة المستهتر هو حريته التى يحققها بالفعل (يهيم إلى كل مايشتهى. وكم فضة فضها ، وكم ذهب قد أذهب) دون الخضوع إلى الوازع الاجتماعى (وإن رده العذل لم ينجذب)، لاتحكمه إلا رغبته

فى الانعتاق والتحرر والممارسة الحقيقية لإرادة الذات وأهوائها. إن الذى ينقص الشاعر هو عجزه عن التحدى الذى يقوم به المستهتر فما يجتمعان عليه هو علاقة كل منهما بمجتمع صارم يحاول إخضاع الفرد وإذلاله ، ومايختلفان عليه هو أن أحدهما رافض يتعلق بحريته الذاتية وثانيهما ملتزم خاضع تحكمه ظروفه. ومن هنا تغدو حركة الأول فى الزمن ملأى بالنشوة (سرور يوم) لأنها حركة باتجاه تحقيق الذات ، وحركة الثانى فى الزمن ملأى بالكآبة (سيف الصباح) لأنها حركة باتجاه الانفصال عن الذات . وعلى هذا تغدو حركة الأول منطلقة نحو الخارج الواسع ، بينما تظل حركة الثانى التفافية فى الداخل . ويصبح الخارج الواسع المنطلق بالنسبة لها أمنية حالمة . وإذا كان النموذج الثانى يرى فى فاعلية الخمر جمالاً فلأنه قادر بها أن يهرب من ضغط الداخل إلى حرية الخارج .

وهو يلتقى فى هذا مع المثال الآتى من عبيد الله بن قيس الرقيات . قال:

١- وحِسان مثل الدمى عبشميّا ت عليهن بهجة وحيـــــاء

٢- لايبعن العِياب فى موسم النا س إذا طاف بالعياب النســاء

٣- ظاهرات الجمال والسرو ينـظر ن كما ينظر الأراك الظباء(١)

---

١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٨، ص ٨٨.
وهذه الأبيات من قصيدة طويلة قالها الشاعر يهجو فيها بنى أمية ويمدح مصعب بن الزبير. وهى - على صعيد أعمق - تعزيز لمبدأ الزبيريين ، وإحباط لركائز الحزب الأموى .

فالنقطة المركزية التى تتجمع حولها الأفكار السياسية للشاعر هى أن الأمويين فى طلبهم الحكم وحرصهم عليه اختاروا الانفصال عن قريش ، وأنهم قدموا بانفصالهم هذا خدمة كبرى للقبائل التى كانت تطمع منذ زمن طويل «فى ملك قريش» . وهو يعتقد أيضاً أن انفصال الأمويين قد أفقد قريش أهميتها للدولة الإسلامية ، وأسقط هيبتها عند الآخرين ، لهذا انقلب الأمويون فى عرفه إلى أعداء يتشفى منهم بقصيدته التى ترشح بغضاً وحقداً.

أنا عنكم بنى أمية مـزور   وأنتم فـى نفسى الأعـداء

إننا لو وضعنا هذا الموقف بجانب تصويره للنساء العبشميات (الأمويات) اللواتى شبههن بالدمى فى البهجة والحياء ، أقول لو وضعنا هذا إلى جانب هذا ، وأبرزناهما مكانياً ، ودققنا النظر فى خلفية كل منهما ومايجتمع حوله من خيوط بعيدة وقريبة فى القصيدة ، لوصلنا إلى سؤال مثير يحتاج إلى إجابة عميقة : كيف بالشاعر يقذف الأمويين هنا بمثل هذا الهجاء العدوانى ، مع أنه فى الأبيات الثلاثة المستشهد بها سابقاً كان قد مدح نساءهم العبشميات ، وأبرزهن بذلك الوضع الاخلاقى الرفيع ؟

قد نتوصل إلى لب أفكاره من خلال العلاقات التى يحدثها فى البيتين الثانى والثالث من أبيات الاستشهاد . ففى كل منهما تشكيل مكانى فاعل مثير .

أما فى الأول فيرسم لنا العلاقة بين العبشميات/والنساء الأخريات على أساس فكرى أبعد ينبثق من التقابل بين الثبات فى الطرف الأول /والتحول فى

الطرف الثانى . ووضع الثبات هكذا يلامس جانب الرضا فى الشاعر ، ويتوافق مع أفكاره توافقاً داخلياً عميقاً . أما التحول فيقف عنده فى الطرف الآخر المناقض لذلك كله . والثبات والتحول وضعان إنسانيان يختلف فى النظرة إليهما تبعاً لاختلاف القاعدة الفكرية من جهة ، وطبيعة الفعل الإنسانى الذى توجهه من جهة أخرى . أما الذى جعل التوافق قائماً بين هذا الشاعر والثبات دون التحول فحركة الذات المشكلة من طبيعة المبدأ الذى يؤمن به ويدافع عنه . فوحدة قريش التى يدعو لها ثبات ، لأنها امتدت ناجحة عبر التاريخ / ونفوذ القبائل الأخرى - بعد استلام الأمويين للسلطة - تحول لأنه حدث طارىء جاء به الأمويون. وبقاء الحجاز مركزاً للخلافة ثبات/وانتقال هذا المركز إلى دمشق تحول . وهكذا أصبح الثبات بالنسبة لهذا الشاعر قبولاً . بينما أصبح التحول عنده رفضاً مطلقاً .

وعلى هذا فإن النساء العبشميات بثباتهن على الشرف القرشى يمثلن فكرة الوحدة الثابتة الأصيلة التى كانت معدن قريش - كما توحى أبياته . أما النساء الأخريات فيمثلن - فى نظره - إمكانية التحول عن القيم الأخلاقية الشريفة . والذى يخشاه الآن هو أن تنتقل عدوى التحول من الأمويين إلى نسائهم فتتساوى هذه النساء بالأخريات فى تهوين الرذيلة على النفس ، لأن فى ذلك هدراً للعفة القرشية الأصيلة ، وعبثاً بالخلق الإسلامى المتسامى . هاهنا يكمن الخطر على الإسلام فى رأى الشاعر ، فهو يرى أن قوة الإسلام مرهونة بحفاظ قريش على أصالتها ، ووحدة أبنائها لأنها القبيلة العربية

الوحيدة الجديرة - حسب اعتقاده - بقيادة الأمة الإسلامية . لقد اختارها الله لذلك وعليها أن ترضى بهذا الاختيار وأن تحقق أهدافه ولو كان فى ذلك بلاء عظيم لها .

أما فى التشكيل المكانى الثانى فيقيم علاقة قوية بين الظباء /والأراك . وتشعر هذه العلاقة - ظاهرياً - بالتواؤم بين جمال الظباء ، وجمال الأراك ، لكن لها فى خيال الشاعر مهمة تتجاوز الجمال المجرد . وإدراك الأبعاد الوظيفية لهذا التشكيل يتطلب تمثلاً تاماً للخيوط التى تربطه بالكل المتحد فى القصيدة .

إن تعمق العلاقات فى صورة الأراك المشتركة بين الظباء والنساء يقود إلى أن الشاعر يسير فيها مساره فى الصورة السابقة عليها . وهذا طبيعى لأن الصورتين المرسومتين مكانياً هنا تنبثقان من موقف فكرى واحد . إن حاجة الشاعر والنساء العبشميات هى العودة إلى وحدة قريش بعد أن تناثرت أجزاء ، ولهذا فإنه يرى وحدة أبناء هذه القبيلة قائمة فى وحدة التشابك والتلاحم التى فى الأراك ، فكلتا الوحدتين تتفقان على شكل يحيل التعدد فى واحد ، واختلاف الألوان فى لون هو اللون الأخضر - مع ما لهذا اللون من أبعاد رمزية فى خيال الإنسان المسلم آنذاك .

إن النساء ، وهى تنظر إلى المجهول ، / شبيهة بالظباء وهى تنظر إلى شجر الأراك المتشابك المتلاحم الأخضر قبل أن تدخله . فالمجهول الذى تنظر إليه النساء إذن ، أمر فيه التشابك والتلاحم والاخضرار . وهو بالنسبة لها أمنية

ترقب تحقيقها ، ذلك أن الصورة المستثارة فى ذهن الشاعر هى صورة الظباء/ والأراك على أساس علاقة التوافق التام القائم بين الطرفين . فالأراك موطن الظباء ، وهو الذى يحميها ويرعاها ويمدها بما تتطلبه عناصر الحياة والبقاء ، لذا فهى تشعر بالأمان فى هذا الأراك شعور الإنسان بالأمان فى وطنه وبين أهله. وإذا ما ابتليت الظباء عن الأراك والعيش خارجه فإنها لن تكف عن الحنين إليه لأنها فى واقع حالها تحن إلى الأمان الذى فقدته . وأعتقد أن مثل هذا الأمان هو الذى كانت النساء العبشميات فى حاجة إليه ، كما أراد الشاعر أن يقول .

إن حركتنا داخل التشكيلين ، ورؤيتنا الترابط الذى أحدثه الشاعر بين العناصر فيهما ، تقودنا إلى حركة عقلية مركزية تمس واقع الشاعر ، وانعكاس الأحداث على سلوكه ، وموقفه بصفته إنساناً أدخل حلبة الصراع وأصبح يرى من خلالها أين يكمن الوجود ، وأين يختبىء العدم . لم يكن يفرق داخلياً بين الثبات والتحول - حسب فهمه لهما - وبين استمرارية الحياة وتوقفها . فانفعاله القوى مد الخيوط إلى نهاياتها حتى غدا يرى أن وجوده مدفوع بحركة التحول الجديد الغريب إلى حافة النهاية ، كما يرى فى الطرف الآخر وجوداً حاقداً بدأ ينشأ ، وفى نيته أن يسلب الشاعر وقومه حقهم فى الملك .

حبذا العيش حين قومى جميع　　لم تفرق أمورها الأهــــواء

قبل أن تطمع القبائل فى ملـــ　　ـــك قريش وتشمت الأعــداء

ولما كان المكان لايتسع غالباً ، لوجودين متناحرين فإن مشاعر عنيفة كانت تتنازع الشاعر وتقوده إلى حد أن يرى دماره واقعاً إن لم يواجه ويتحد وعلى الرغم من التشاؤم الذى كان يفجأ خياله كثيراً فإنه كان يملك بعضاً من الأمل فى صحوة المنشقين - الأمويين - الذين كانوا السبب فيما يعانى ، إذ ما زال جانب منهم يحتفظ بالإحساس الذى لديه (النساء رمز لهذا الجانب). وعلى الرغم من أن هذا الجانب ضعيف مظهراً ، إلا أن تأثيره قوى روحاً . ومن هنا طفق يرسم له صورة من التسامى الروحى - كما تشير الأبيات. وهكذا أصبحت مشاعر الشاعر موزعة بين التوحد مع الإيجابية هنا ، والانفصال عن السلبية هناك ، وهو فى توحده وانفصاله ، يصدر عن ولائه للعشيرة والمبدأ القديم . وإذا أدركنا أنه فى صورة (النساء - الظباء) كان ينشد الوحدة (الأراك) لامع من يحبهم فقط ، ولكن مع من يعاديهم بعد عودة الصواب إليهم أيضاً، فإننا قد نعطى عداوته سمة الحب لأنه بدا وكأنه لم ينشد بالوحدة البقاء لنفسه وحسب ، ولكن لهؤلاء الأعداء أيضاً. فانهيار المبادىء القديمة التى تمثلها قريش هو، فى نظره انهيار للجميع الأعداء قبل الأحباء .

إن تودع مـــن البلاد قريـــش لايكن لحـــى بعدهم بقـــــاء

لقد توحدت العناصر المختلفة فى مقال ابن قيس الرقيات السابق ، وتكشفت فى مكان واحد ، وقفت النساء منه فى ناحية /والظباء فى ناحية أخرى. وغدا كل منهما يستقطب مايلائمه ، ومايناظر غيره . وعندما نفتقد عنصراً مافى ناحية فإننا نراه قائماً فى التماثل معه فى الناحية الأخرى. فشجر الأدراك الذى ذكر مع الظباء/ ، مثلاً ، تماثل مع قريش المتحدة التى شكلت

مركزية الوحدة الشاملة. وصفات الجمال والحياء والعفة التى ذكرت مع النساء ، أثارت فى الذهن تلك البراءة الطبيعة الخالدة التى امتلكتها الظبية. وبهذا التقت العناصر المتماثلة فوق مكان قابل للإدراك ثم وجهت بتفاعلها الخيال كى يتجاوز إلى الأعماق البعيدة حيث يقيم المعنى الجمالى الداخلى .

قام التشكيل المكانى فى هذا المثال إذن على أساس التماثل بصفتة نوعاً خاصاً للتناظر بين العناصر المتشابكة .

ومما يؤيد هذا ويرشحه قول ابن المعتز فى وصفه لمجلس شراب مع أصدقائه فى فلاة واسعة بعد رحلة صيد جميلة :

فظلت لحوم ظباء الفــــلاة	على الجمر معجلة تنتهــــــب
فراحوا نشاوى بأيدى المدام	وقد نشطوا من عقال التـــعب
إلى مجلس أرضه نرجـــس	وأوتار عيدانه تصطــــــخب
وحيطانه فرط كافــــورة	وأعلاه من ذهب يلتـــــــهب
فيا حسنه يا إمام الـــهدى	وخير الخلايق نفسهــــا وأب

من الواضح أن الشاعر يصف الخارج وفى خياله صورة لداخل القصر الذى يسكنه. هؤلاء الأصدقاء يفعلون مايريدون ، ويتركون لإرادتهم حرية التصرف ، يأكلون انتهاباً ويشربون نشاوى . والأكل والشرب فى داخل القصر بقواعد ، وضوابط. ثم إن الجمال الحقيقى لايراه فى الزينة التى تزدان بها أرضية القصور أو حيطانها أو غناء المغنين فيها ، فكل هذه مظاهر للتكلف والاصطناع، لكن الجمال الحقيقى هو فى الجمال الطبيعى الذى يمثله النرجس ، والكافور وأشعة الشمس ، واصطحاب عيدان الشجر. القبح هو مايراه داخل القصور ، والجمال

هو مايراه خارجها. والمعاناة التى يقاسيها فى أن حياة القصور هذه هى الحياة التى يحياها ولايستطيع عنها انفكاكاً إلا بخياله .

ولنقرأ قول ابن المعتز السابق :

عقاراً ، إذا ماجلتها السقا　　ة ألبسها الماء تاج الحبب

ففى هذا التشكيل : « الحبب/تاج ألبسه الماء للخمر » تبرز فرحته بالخمر وبرؤية الملك الحقيقى فيها ، وخاصة إذا ماقرنا تشكيل هذا البيت إلى بيت آخر قاله فى مدح «إمام الهدى» :

إذا ماتربع فوق السرير　　وبالتاج مفرقه معتصب

ففى «إلباس» التاج القائم فى البيت الأول ، وفى «اعتصاب» المفرق بالتاج فى البيت الثانى، إشعار بالسلامة مع عالم الخمر ، والاعتلال مع عالم القصور ، ولعل اختياره لكلمة «عقار» التى تعنى الخمر والدواء معاً من بين أسماء الخمر الكثيرة ، انسياب غير واع لتبرمه بحياة التكلف والرسميات ، أو الأمراض الأخلاقية التى كان يراها دأخل قصره . إن هذه الأجواء ، الغريبة - فى رأيه - عن صفاء الطبيعة الإنسانية وتحررها ، تشعره بأن قصره سجن كبير وبأنه عبد له أو سجين فيه . ومن هنا جاءت أحلامه ترود الأماكن الجميلة خارجه .

وهكذا كان ابن المعتز يفعل ، لقد كان يعيد إلى نفسه ، بالخيال لا بالواقع ، هدوءها وتوافقها .

وكما رأينا فقد حكم التشكيلين المكانيين السابقين ، عند ابن المعتز ، وابن قيس الرقيات أساس محورى هو عقد التماثل بين عناصر متماثلة . لكن

العناصر فى تشكيلات مكانية أخرى تتجمع على لون محورى آخر هو «التماثل فى اللاتماثل» كما فى قول امرىء القيس :

وما ذرفت عيناك إلا لتضـــربى بسهميك فى أعشار قلب مقتل (١)

فالتشكيل المكانى هنا قائم على أساس المماثلة بين الدمع / والسهم . وبالطبع ليس كل دمع سهماً ، ولكن خصوصية العلاقة بين الشاعر والفتاة هى التى أعطت هذا الدمع تأثيراً حاداً حتى غدا كالسهم المصوب ناحية القلب من المحب . وهذا يعنى أن المواقف الشعورية داخل الإنسان لحظة الإبداع هى التى تعطى الكلمات الشعرية معانيها الحقيقية . وبناء على ذلك ، تبتعد الكلمة عن معناها الحرفى لتتخذ بعداً آخر يجعل منها موقفاً أو موضوعاً أو حدثاً - كما وضح ذلك فى الأساس النظرى لهذا البحث .

فالعلاقة التى يبرزها تشكيل (الدمع/السهم) تقوم على أساس الجمع بين عناصر غير متماثلة أصلاً ، وذلك بفعل طاقات روحية قادرة على جمع المتناقضات ، وإيجاد التماثل فى اللاتماثل . وتخلق مثل هذه القدرة من القصيدة نظاماً مثالياً خاصاً لايمكن إيجاده خارجها . وهكذا تتخذ العناصر داخل القصيدة سمات فذة فريدة تصل إلى حد رؤية «التجانس الكونى العام»(٢)، أو التمتع بالنظام المثالى الذى تطمح كل نفس إلى تحقيقه بدلاً من الفوضى التى تعم كل ماحولها من أحداث الواقع ، وقضايا الحياة .

---

١) ديوان امرىء القيس . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦٤ ، ص ١٣.

٢) الشعر والتجربة، أ . مكليش . ترجمة سلمى الجيوسى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣، ص ٨٠.

العـلاقـة فى تشكيل (الدمع / السـهم) إذن عـلاقـة بين عـالمين متناقـضين هما عـالم الضـعف/وعـالم القـوة. ولهـذا يغـدو اتحـادهمـا وتوافقهما فى هذا الشعر وأمثاله حافزاً لفكر المتلقى وانفعاله معاً . لقد دفع الشاعر ، بهذا التشكيل ، الفكر الإنسانى للتعرف على هذا الوضع المدهش ، وللوقوف من خلاله على حقيقة إنسانية مهمة جداً هى :

إمكانية ضعف القوى / أمام قوة كامنة فى الضعيف . فالرجل القوى الذى يتباهى بقوته الجسدية قد يتهاوى ذليلاً أمام ضعف المرأة ويستغيث ليرحم .

لقد رأينا فى بيت امرىء القيس السابق لوناً من هذه القـضـايا ، وسنرى فى قـول المتنبى القـادم لوناً آخر . قـال من قصيـدة يصور فيـهـا بطولة سيف الدولة فى إحدى معاركه مع أعدائه :

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم(١)

فـالبيت يرسم لنا وضعين صوريين أساسـهـمـا عـلاقـة مركـزية بين القتلى/والدراهم ، وتتجمع حول كل هذين الموضوعين عناصر تجعله يقف فى موقع التضاد مع الآخر : القتلى المنثورون فوق الأحيدب / والدراهم المنثورة فـوق أماكن من العروس . لكن جـمعـهـا فى خيال الشـاعر على معنى التماثل ألغى حدود التنافر ، واستبدل بها انسجاماً وتوحداً . ذلك لأن حركة الشعور عنده هنا وهناك واحدة . ولكن كيف له أن يساوى بين

---

١) ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى . تحقيق مصطفى السقا ورفاقه ، مصطفى البانى الحلبى ، القاهرة ١٩٧١م ، جـ ٣ /٣٨٨.

هذه العناصر غير المتماثلة فى الشعور . إن ذلك قائم فى السياق العام الذى منه قوله :

ومن طلب الفتح الجليل فإنمـــا   مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم

هناك مـوقف فكرى شعـورى ينتظم تلك المســاواة الداخليــة لدى الشاعر: القبح يغدو جمالاً إذا ما كان فى خدمة هدف جميل . فى مثل هذا الموقف تتساوى النشوة بمنظر القتلى منشورين فوق جبل لم يعد يتسع لهم (لفظة «الأحيـدب» المصغـرة توحى بضيق المكان على اتسـاعـه) بالنشوة لدى رؤية الدراهم الجميلة منثورة فوق عروس جميلة أيضاً . ذلك لأن كل واحد من المنظرين يداعب منطق الرضا من نفس الإنسان وعقله . إن مثل هذه الحالة قد مر بها الشعراء قديماً وحديثاً وصوروها على نحو مافعل المتنبى ، مع احتفاظ كل منهم بطابعه الخاص .

ومن التشكيلات المكانيـة الأخرى الممكنة مجموعة العناصر «المتصاحبة» التى تبرز معاً فى القصيدة الواحدة ويكون لها علاقة تفعل فى نمو الحدث أو المعنى وتعميقه. ومن تشكيل العناصر (المتصاحبة) مانجده فى أبيات بشار بن برد التالية :

١- وذات دلّ كأن البدر صورتهـــا   باتت تغنى عميد القلب سكرانـا

٢- (إن العيون التى فى طوفها حور   قتلننا ، ثم لم يحيين قتلانـــــا)

٣- فقلت أحسنت ياسؤلى ويا أملى   فأسمعينى ، جزاك الله ، إحسانا

٤- قالت فهلا فدتك النفس أحسن من هذا لمن كان صب القلب حيرانـــا

٥- (ياقوم أذنى لبعض الحى عاشقــة والأذن تعشق قبل العين أحيانا)(١)

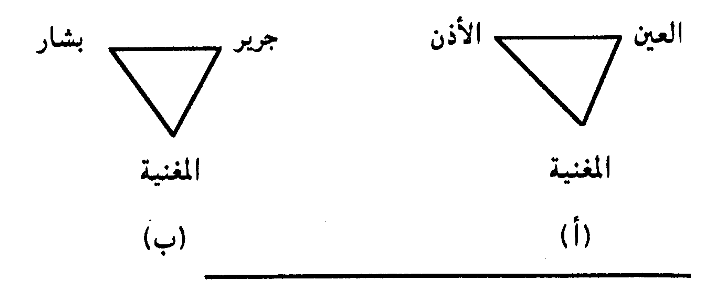
بداية يجب أن نشير إلى أن البيت الذى غنته الجارية أولاً هو لجرير ، وأن البيت الذى غنته ثانياً هو لبشار نفسه .

إن تتابع الحركة النفسية لبشار فى الأبيات يثير بعض الأسئلة التى تمس جوهر القضية المثارة :

- هل جاء اختياره لبيت جرير عفوياً ، أم أن وراء هذا الاختيار غاية أبعد ؟

- لماذا جعل المغنية تختار بعد بيت جرير بيتاً من شعره هو خاصة ؟ ولماذا نقل إحساسها الذى يشعر بأن بيته متفوق فى الحسن على بيت جرير (أحسن من هذا) ؟

قد تستطاع الإجابة على كل هذه الأسئلة إذا نظرنا إلى العلاقات فى وضعين تشكيليين هما :



١) ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ، ١٩٥٤، جـ٤/١٩٤.

إن تملى التشكيل الأول (أ) قد يدفع العقل للتفكير فى عالمين كان إحساس بشار بهما قوياً ، هما : عالم العميان (عالمه)/ وعالم المبصرين (عالم الأخرين). وإذا كان حب المرأة يعنى تحقيقاً إنسانياً لخصوبة الحياة، وقيمة الاستمرار فيها عند الرجل ، فإن هذا الشاعر الأعمى مدفوع برغبة داخلية لأن يعيش هذا الحب خيالاً كان أم واقعاً . وتلزمه مثل هذه الرغبة أن يتجاوز عالم الأبصار ، وأن يواجه واقع العمى ليوجد له فيه أداة تعينه على تجريب العشق كما يجربه المبصرون. ومن هنا برزت فاعلية الأذن لديه ، فإذا كان «الآخرون يعشقون متأثرين بحور عين المرأة / فإنه قادر على أن يحب متأثراً بعذوبة صوتها . ولهذا جاء تصوره للمرأة المثالية (ياسؤلى وياأملى) مجسداً فى مغنيه. وأصبح مطلبه منها صوتاً يطرب أذنيه / لاجسداً يمتع ناظريه . كما غدت لغة الحب والصور الشعرية فيها خاصة ، تشعر - فى مواضع متعددة - بحواس أخرى أبعد من حاسة البصر ، ومن ذلك قوله :

ياليتنى كنت تفاحاً مفلـــــجة	أو كنت من قضب الريحان ريحانا
حتى إذا وجدت ريحى فأعجبها	، ونحن فى خلوة ، مثلت إنسانـا

قد يتبادر إلى وعى القارىء أنه أراد فى البيت الأول المنظر الجميل لكل من التفاح والريحان ، لكن كلمة «ريحى» فى البيت الثانى تدلنا على أن حاسة الشم هى التى حبكت هذه الصورة . صحيح أن كل الحواس تعبر من حاسة البصر ، لكن الاهتمام يختلف حين تكون هذه الحاسة أساسية ، وحين تكون ثانوية .

وأما تملى التشكيل الآخر (ب) فقد يرد التفكير إلى هدف يعتمد فى كشفه على قضية معرفية هى الصراع الذى كان فى زمن الشاعر بين الشعراء المحدثين والنقاد السلفيين (١) . فحركة النفس خلال التركيب المختار للأبيات يشير إلى إحساس الشاعر بالتفوق ، أو إحساسه بتفوق الشعر المحدث . وهو إحساس يضع النقاد العرب الذين كانوا لايرون فضيلة إلا للشعر القديم موضع الاتهام . بل أنه قد يطعنهم فى أذواقهم طعناً جارجاً حين يجعل المغنية التى قد تكون هنا رمزاً للذوق المتحضر فى المجتمع العباسى هى التى تحكم على جمال شعره وتفوقه على شعر جرير (بيت٤). فقد يكون فى هذا إشعار بأن ذوق المجتمع العباسى تخطى أذواق النقاد السلفيين بكثير .

واتخاذ بشار هذا الموقف من القديم والجديد - إن صدق التحليل - يعد من البدايات المبكرة التى بلورها بعده أبو نواس وأبو تمام وغيرهما . فهم جميعاً ينتصرون للجديد ، ولكن يختلفون فى طريقة المواجهة . والذى يبدو أن بشاراً فى أبياته السابقة لم يشأ أن تبرز هذه المواجهة بشكل سافر، لكنها - بلا شك - جاءت بطريقته اللامباشرة أكثر قدرة على التعبير والتمثيل. ربما كان تخيره لبيت جرير ، وهو - كما وصف من نقاد كثر - أغزل بيت قالته العرب ، ثم إنطاقه المغنية بأفضلية بيته هو ورضاؤه عن هذا الحكم ، دليلاً على المواجهة الفكرية غير المباشرة

١) انظر مثلاً على ذلك قصة بشار مع الأخفش فى كتاب : الموشح للمرزبانى . تحقيق على محمد البجاوى ، نشر دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ ، ص ٣٨٤ ومابعدها .

للخط المحافظ الذى انتهجه نقاد ذلك العصر . ومن نشوة الرضا بما قالته المغنية أجابها بما يرضيها :

فقلت أحسنت أنت الشمس طالعة أضرمت فى القلب والأحشاء نيرانا

ومن ذلك قول حسان بن ثابت من همزيته التى هجا فيها أبا سفيان بن الحارث قبل فتح مكة ، ومدح فيها رسول الله ﷺ:

١- عفت ذات الأصابع فالجواء إلى عذراء منزلها خـــلاء

٢- ديار من بنى الحسحاس قفر تعفيها الروامس والســماء

٣- وكانت لايزال بها أنـــيس خلال مروجها نعم وشـــاء

٤- فدع هذا ولكن ما لطـــيف يورقنى إذا ذهب العشـــاء

٥- لشعثاء التى قد تيمـــته فليس لقلبه منها شفـــاء

٦- كأن سبيئة من بيــت رأس يكون مزاجها عسل ومـــاء

٧- على أنيابها أو طعم غـض من التفاح هصره الجنـــاء

٨- إذا ما الأشربات ذكرن يوما فهن لطيب الراح الفـــداء

٩- نوليها الملامة إن ألمنـــا إذا ما كان مغت أو لحـــاء

١٠- ونشربها فتتركنا ملـوكا وأسدا ماينهنهنا اللـــقاء

١١- عدمنا خيلنا إن لم تروهـا تثير النقع موعدها كداء(١)

فى الأبيات ثلاثة تشكيلات مكانية مهمة : أولها ، الطلل / والمروج (بيت ١ ، ٢) ؛ وثانيها ، شعثاء / وطيفها (بيت ٤ ، ٥) ؛ وثالثها ، الخمر/ والخيل (بيت ٩ ، ١١) ، وهى تتساند وتتفاعل معاً لخلق المعنى الشامل الذى يؤلفه تشكيل واسع قائم بين المكان بشكل عام/ والسماء بأمطارها ورياحها كما سنرى .

يعالج فى التشكيل الأول حال المكان فى زمنين : الحاضر حيث المكان المندثر (الطلل) الذى مسته الرياح والأمطار (السماء) حتى بات خالياً / والماضى عندما كان المكان مليئاً بالحياة (الأنيس والنعم والشاء) والنماء والجمال (المروج الخضراء) .

وتبدو فى التشكيل الثانى علاقة الشاعر بفتاته شعثاء وقد وصلت إلى نهايتها واقعاً ، لكنها حلماً مازالت قائمة لأن طيف شعثاء يلاحق الشاعر (مالطيف يورقنى ؟) . وهذا يعنى أن الشاعر هو الذى اختار القطيعة بإرادته على الرغم من أنه مازال محباً لشعثاء عاشقاً لها ، حتى إنه رأى فى هذا العشق داء يصعب شفاؤه (بيت ٥) .

أما التشكيل الثالث فيبرز ، من خلال تعامله مع كل من الخمر / والخيل ، عالمين متناقضين هما عالم الزيف (العبث والوهم ، بيت ٨ ، ١٠) / عالم الحقيقة (العمل والفعل ، بيت ١١) .

---

١) ديوان حسان بن ثابت . تحقيق سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٧١ - ٧٢.

ويبدو أن خلفية انفعالية عميقة الجذور كانت وراء هذه التشكيلات الثلاثة جميعاً حيث ظهر الشاعر فيها موزعاً بين عوالم متناقضة كالماضى والحاضر ، والحلم والواقع ، والعبثية والجدية . كأنى بالشاعر يترجم صادقاً حقيقة الصدمة التى هزته من أعماقه وحولته فجأة من عالم السراب (الجاهلية)/ إلى عالم اليقين (الإسلام) . إن مثل هذا التحول بشرطه الزمنى الفجائى قد يقطع الإنسان عن عالمه القديم ، لكنه لايستطيع أن ينهى فوراً ارتباطاته الشعورية ببعض أجوائه الحالمة كالخمر والمرأة ، فلهذه الأجواء اتصال مباشر بالنفس وأهوائها. ولذلك لابد للإنسان المتحول إلى عالم الجد من أن يقاوم رغباته الجامحة ، بقوة العقل والفعل لديه .

وهكذا كان تحول حسان من الجاهلية إلى الإسلام . كان فى الجاهلية (الماضى) يعبث كثيراً فينال - كما ينال غيره - من متع الحياة مايشاء ، ينال من المرأة مايشتهى ، ومن الخمر مايريد ، ولكنه تعلم ، بعد إسلامه، كيف يمكن للإنسان أن يعيش بعمله وقيمه فاقتنع - كما اقتنع غيره أيضاً - وآمن كما آمنوا. لقد كان بلاؤه الحقيقى هنا فى القدرة على التخلص من رواسب الماضى ، والتحول كلية إلى الواقع العملى الجديد ، كيف يمكن أن ينتزع نفسه من ماضيها العابث وأن يعيش للمبدأ الجديد ينافح عنه ويفتديه ؟ من هنا كان هذان العالمان يقفان أمامه فى طرفين

متناقضين كل واحد منهما يشده إليه : الخمر - عالم العبث - تفتح أمامه باباً واسعاً من الوهم والخيال/ والخيل - عالم الفعل والجد - توقفه على باب واسع من أبواب الجهاد . لقد كان ينظر إليهما من واقع المعرفة الإنسانية التى رسخها مجتمعه الجديد ، بل مجتمعه القديم أيضاً ، فالموازنة بين عالم العبث المتمثل بالخمر ، وعالم الفعل المتمثل بالخيل موازنة قديمة منذ العصر الجاهلى .

وعلى هذا تغدو أبيات حسان مؤشراً على تشكيل محورى واسع يضم الخمر والمرأة والمروج الخضراء (عالم العبث) فى جهة / والأرض الخلاء والرياح والخيل (عالم العمل) فى جهة أخرى مضادة ، على أساس أن المكان الذى يواجهه الشاعر حاضراً ، هو مكان جديد قد خلا من عالم العبث بفعل الثورة الساحقة (الرياح والمطر السماوى) ، وأصبح مهيئاً لحراثة جديدة أو عمل جديد تقوم به الخيل المصممة على تصفية حسابها مع كل قوة تقف فى طريق حرثها للأرض وغرسها إياها بأشجار ذات ثمر (إسلامى) مختلف تماماً عن الثمر (الجاهلى) القديم :

عدمنا خيلنا إن لم تروها   تثير النقع موعدها كداء

ولعل اختيار الشاعر لصفة العذرية (عذراء) ، وإطلاقه إياها على المكان ، ذو دلالة نفسية وفكرية عميقة .

قد يعطى مثل هذا التحليل جواباً مقنعاً على سؤال كبير مقلق : كيف بحسان أن يصف الخمر وتأثيرها الجميل فى النفس والعقل فى أبيات ينشدها بين يدى الرسول ﷺ، وهو صاحب الدعوة الألهية التى تحارب الخمر وتحرم تعاطيها ؟

لقد طرح هذا السؤال نفسه فى الساحة الأدبية منذ القديم وأجيب عنه إجابات أشهرها أن الشاعر قال المقدمة الخمرية فى الجاهلية ، ثم أكمل بقية القصيدة فى الإسلام (١). لكن هذا الجواب لايلغى الإشكال القائم ، فلو سلمنا - جدلاً - أن الشاعر قال المقدمة فى الجاهلية وبقية القصيدة فى الإسلام ، فإن إنشاده القسمين معاً بين يدى الرسول يجعلهما قصيدة واحدة ذات شعور واحد يسيطر على كل مافيها من عناصر ، ويلغى بالتالى مسألة الزمن فى نظم هذا القسم أو ذاك ، أو - على الأقل - لايجعل لها تأثيراً فاعلاً فى عملية التشكيل الشعرى . ولهذا يظل السؤال بحاجة إلى جواب منطقى ينسجم مع الرؤية المرتبطة بالأوضاع الشعرية « المتصاحبة » وتشابكها ضمن وجود مكانى.

إن المسألة - كما قد رأينا سابقاً - ترتبط بالشعور الإنسانى فى التحول الذاتى من الوهم / إلى الحقيقة ، ثم النظر فى لحظة زمنية واحدة إلى الطرفين - الماضى والحاضر - معاً حتى يستطاع تجاوز التاريخ إلى

---

١) انظر ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ص ٢ - ٣ .

الكشف عن حقائق فلسفية وجودية تعطى الأشياء صفاتها الجوهرية . إن مثل هذا التأمل التجريبى يجعل الخمر عند الشاعر عالماً من الجمال ظاهراً لكنه عالم من الضياع مخبراً .

وهكذا التقى مسلك حسان الفنى مع مسلك بشار قبله فكل منهما توصل إلى المعنى العميق عن طريق الحركة الإبداعية بين العناصر «المتصاحبة» داخل النص الشعرى الواحد.

رأينا - من خلال النماذج المحللة - أن التشكيل المكانى الشعرى قد منح حواسنا القدرة على الإدراك الحسى الذى تجاوزنا به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللامحدود من الأمكنة . وبهذا تحققت الإمكانية التى أعطاها (سانتيانا) للمكان ، قال : « ...من الممكن أن يتولد عندنا إحساس بالمكان بدون إحساس بأسواره التى تحدده، بل إن هذا الحدس ذاته هو الذى يجعلنا نظن أن المكان لا متناه »(١).

والطاقة التى تعطى المكان كل هذه القدرة هى طاقة الخيال التى تتحول فيها الأشياء الصغيرة إلى عوالم واسعة ، فنفحة عطر ، أو أبسط رائحة - كما قال (باشيلار) - بإمكانها أن تخلق مناخاً كاملاً فى عالم الخيال ، وأقل صوت يمكن أن يمهد لكارثة (٢) ولهذا ربطوا المكان بالخيال .

---

١) الاحساس بالجمال ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ١٢٢.

٢) جماليات المكان ، ص ٢٠٢.

ويرتبط بهذه العلاقة - علاقة المكان بالخيال - اتجاه (باشيلار) فى الاهتمام بظاهرية الخيال على أساس أن فهم ظاهرية الصورة الشعرية يمكننا من إعطائها تحليلاً كفؤاً. لأن الصورة - فى رأيه - تتجذر فى داخل القارىء - الناقد - لتصبح وجوداً جديداً فى لغة تعبر عنه بتحويلها إياه إلى مافيها من أحلام وأفكار. ولهذا ميز بين صفة الوعى عند كل من الشاعر والناقد ، فوعى الأول فى رأيه وعى حالم ، بينما وعى الثانى وعى خلاق (١).

وبناء على هذا يصبح التشكيل المكانى تشكيلاً صورياً ، وتصبح الأنواع الثلاثة لهذا التشكيل فى النماذج الشعرية المحللة أنواعاً صورية تمتاز عن بعضها فى نوعية العلاقة القائمة بين موضوعاتها . وهذا يعنى أن العلاقات فى الصور الفنية لاتعتمد على التشبيه أو التماثل فقط ، لكنها تمتد أيضاً إلى عناصر بنائية أخرى تترابط معاً بفاعلية «اللاتماثل»، و «المصاحبة» ، بعد أن يضمها عمل شعرى واحد أبدعه انفعال متعقل انبثق عن الذات المبدعة فى لحظة من الزمن. وفى هذا تحقيق لتعريف (باوند) للصورة ، حيث قال : «الصورة هى التى تعرض مركباً عقلياً وعاطفياً فى لحظة من الزمن »(٢) . وقد فهم ـجوزيف فرانك) الصورة من خلال هذا التعريف على أنها توحيد لأفكار وعواطف

---

١) جماليات المكان ، ص ٢٠ - ٥٧.

٢) جوزيف فرانك : الشكل المكانى فى الأدب (فى كتاب «أسس النقد الأدبى». تصنيف مارك شور وآخرين ، ترجمة هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة السورية ، ١٩٦٦، ج ١ ، ص ٢٥٧).

متفاوتة فى مركب معروض فى مكان ما وفى لحظة من الزمن ، وأن مثل هذا المركب المعروض فى مكان ما وفى لحظة من الزمن ، هو الذى يؤثر على حس القارىء فيمنحه الشعور بالتحرر المفاجىء من حدود الزمان والمكان معاً(١).

لقد التقت وظيفة الصورة هنا بوظيفة المكان الأدبى التى ناقشناها قبل قليل وفى هذا دليل كاف على تطابقهما .

١) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٥٧.

المبحث الثانى
التشكيل الزمانى

إذا كانت الصورة الفنية قد استوعبت صفات التشكيل المكانى -الطرف الأول فى تشكيل المعنى الشعرى ، فإن الإيقاع الموسيقى - كما سنرى - يستوعب صفات التشكيل الزمانى - الطرف الثانى فى التشكيل ذاته .

فالإيقاع الموسيقى فن زمنى ، وهذه - كما قيل - حقيقة لاتحتاج إلى سؤال (١) . وقد اكتسب هذه الصفة الزمنية من خاصيته الموسيقية التى تعنى «الحركة عبر الشىء»(٢). ويرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيوياً لأن الكلمات التى يبتدعها المعنى لاتنفصل عن أصولها الصوتية، ولهذا قال بوب : «إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى »(٣).

حين يناقش النقد الحديث العلاقة بين المكان والزمان فى الشعر يقول: المكان جسد للزمان أما الزمان فهو روح المكان ، وهو الوجود غير الظاهر الذى يحيى تجربتنا (٤).

---

١) R.P. Morgan, Musical Tim/Musical Space. (In Critical inquiry. Spring. 1980. p. 527).

٢) Ibid. p. 528.

٣) اليزابيت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه . ترجمة د. ابراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٥٠.

٤) W.T. Mitchell : Spatial Form in Literature. p. 544.

ويبدو أن خاصيتى البروز للمكان والخفاء للزمان تنعكسان على دراسة كل منهما . لقد منحتنا صفة البروز فى التشكيل المكانى الوقوف عند عناصر شكلية حاولنا النفاذ من خلالها إلى أبعاد معنوية متنوعة تبعاً لتنوع التشكيل الذى انتظمت فيه ، لكن الوضع فى الإيقاع يختلف لأن الحركة التى يسلكها عبر القصيدة هى حركة خفية كحركة الروح فى الجسد . ولذلك فإن صعوبات كثيرة تواجه أى دارس للإيقاع فى الشعر العربى وبخاصة فاعلية هذا الإيقاع فى تشكيل المعنى . قد نحس إحساساً قوياً بهذه الفاعلية وتأثيرها فى تثبيت العمق المعنوى ، لكن دراسة الكيفية التى تؤدى فيها هذه الفاعلية عملها قد تكون بعيدة عن قدرتنا على الإحاطة بكل جوانبها . إذ مهما حاولنا إدراك بعض الظواهر الإيقاعية وتفسيرها فإن ظواهر أخرى تظل بحاجة إلى إحساس خفى خاص بعيد عن أى تفسير ممكن . وعلى هذا ستكون محاولتنا هنا الوقوف على نماذج تمكننا من إدراك فاعلية بعض الظواهر الإيقاعية فى الشعر العربى القديم ، لكنها ليست شاملة لكل أشكال الإيقاع فى هذا الشعر . فهذه الأشكال كثيرة تتدرج من ملاحظة النغمة البسيطة فى الكلمة المفردة إلى النغمة الكلية فى القصيدة ، ولذلك فإن الحاجة إلى متابعة التركيز على دراسة جوانب الإيقاع فى الشعر العربى من قبل النقد الجمالى ملحة بشكل كبير .

وسيتناول هذا المبحث الإيقاع فى بعدين :

أولهما : البعد الطولى (Linear) وهو يعنى الحركة الترددية التى تعبر الأشياء أثناء قراءتنا من اليمين إلى اليسار وتؤلف إيقاعاً موضعياً.

وثانيهما : البعد الشاقولى (Vertical) وهو يعنى الحركة التزامنية التى تعبر القصيدة من أولها إلى آخرها . وتؤلف إيقاعاً بنائياً(١).

حركة | شاقولية

حركة ____|____ طولية

ومن الأمثلة على البعد الإيقاعى الأولى قول عبيد الله بن قيس الرقيات من قصيدته فى مدح مصعب بن الزبير :

وقتيل الأحزاب حمزة منـــا ... أسد الله والسناء سنـــاء

والزبير الذى أجاب رسول اللــ ... ـه فى الكرب والبلاء بلاء

ثم قال فى هجاء الأمويين :

إن لله در قوم يريـــدو ... نك بالنقص والشقاء شقاء (٢)

إن الشاعر فى مديحه وفى هجائه هنا يلغى أبعاد الزمن المادية ، ويركز اهتمامه على الفعل الإنسانى الواحد المتكرر .

---

١) البعد الطولى والبعد الشاقولى مصطلحان مترجمان عن :
R. Morgan : Musical Time/Musical space. p. 537.

٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، ص ٩٠ ، ٩٢.

فهو ، من جهة ، يوحد بين قريش / والإسلام ، وذلك بإيجاد علاقة بين حمزة / ونور الرسالة - السناء سناء ، ثم بين الزبير / والرسول فى خدمة الرسالة - البلاء بلاء .

وهو من جهة أخرى يوحد بين الأمويين والضلال ، وذلك بعقد مقارنة بين مايفعله معاوية والأمويون فى الإسلام / وماكان يفعله أبو سفيان قبل إسلامه من فساد - الشقاء شقاء .

وهكذا يتكرر الفعل الإنسانى حسب المعدن المنبثق منه : فالمعدن الشريف قاعدة لانطلاق الشرف وحركته المكررة فى كل زمان ومكان . أما المعدن الخبيث فقاعدة لانطلاق الخبث وحركته المكررة فى كل زمان ومكان أيضاً .

إن هذا الجو العملى الخاص ، الذى اكتسبه الشاعر من التجربة والتاريخ ، كوّن عنده موقفاً فكرياً من الإنسان ، وتكرار فعله الوجودى فى الحياة (تتمثل بالإيقاع) ضمَّن فيه استجابة المتلقى لشعره . فبينما يقف السناء والبلاء فعلين متكررين فى جهة ، يقف الشقاء فعلاً مناقضاً فى الجهة الثانية . أما الزمن فهو الظرف الحافظ لصراعهما ، والمسجل لمسارهما الذى يؤلف تكراره إيقاعاً مثيراً .

ومن الأنواع الأخرى التى يستوعبها هذا الإيقاع الترددى (الطولى) قول أبى تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب   فى حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب (١)

١) ديوان أبى تمام بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤، ص ٤٠.

إننا نشعر ونحن نقرأ البيت أننا أمام نغمتين مختلفتين وزعتا على الشطرين : فالنغمة فى الشطر الأول بطيئة ، بينما هى فى الثانى سريعة. هذا على الرغم من أن الأحرف فى الشطر الأول ذات أصوات بمجموعها رقيقة (Thin) بينما الأحرف فى الشطر الثانى ذات أصوات بمجموعها كثيفة (Thick)(١) . وهذا يعنى أن المعنى الداخلى هو الذى فرض السرعة عبر الأصوات الكثيفة والبطء عبر الرقيقة . الشاعر فى الشطر الأول يقرر حقيقة عامة بلغة هادئة غير قلقة ، لكنها هى الباعث على مافى الشطر الثانى من توتر . لقد سرى هذا التوتر فى كل نبرة من نبرات الألفاظ التى ترابطت واتحدت فى مكان بدا كثيف النغمة قوى الحروف (الحاء ، والدال ، والجيم والعين) . ومما ساعد على هذا «تشديد» بعض الأحرف (الدال واللام) تشديداً متلاحقاً وبخاصة تكراره ثلاث مرات مع حرف قوى هو الدال . إن هذا يدفعنا إلى تلمس الجو العام للقصيدة التى كان البيت السابق فاتحتها .

القصيدة تنشأ وتنمو فى علاقة جذرية هى العلاقة بين سيف المعتصم/ وكتب المنجمين . وهذه علاقة ترسم خطوطاً متناقضة للأبعاد العميقة فى الروح الاجتماعية التى كانت عليها نفوس المسلمين الموضوعين على محك الحرب . لقد كانوا منقسمين بين المستجيبين لدعوة الحرب إيماناً ، والمترددين خوفاً بعد عمليات التشكيك التى مارسها

---

١) الصوت الرقيق والصوت الكثيف مصطلحان مترجمان عن :
R. Morgan, Op, Cit.

المنجمون على ضعفهم . إنها علاقة يمكن لها أن تغدو علاقة عامة تبرز التمسك بالقوة العادلة / أو الروح الانهزامية فى الفرد تجاه التحديات التى يواجهها فى الحياة . نستطيع أن ندرك من خلال هذا الجو أن الشاعر كان فى الشطر الأول يتحدث نظرياً عن الموازنة بين السيف والكتاب ، ومثل هذا الحديث النظرى لايحتاج إلى انفعالات قوية وإنما إلى تقريرات مبدئية . أما فى الشطر الثانى فقد انتقل إلى الحالة التى تحمس لها وهى فاعلية السيف خاصة ، لذلك بدأ ينقل تأثيرها وحركتها التغييرية داخل الأشياء بانفعال شديد . ولو حاولنا رسم مسار اللسان المتردد بين الكلمات المجلوبة فى الشطر الثانى لبرز هذا المسار شبيهاً بمسار السيف فى ساحة الحرب يتردد نزولاً وارتفاعاً بين الرؤوس . إن المطلب الإنسانى فى كلا الموقفين واحد وهو محاولة إزاحة كل الحدود التى تمنع حرية الإنسان وفاعليته من الانفتاح على اللامحدود واللامقيد فى الحياة والكون .

لقد شكلت الموازنة بين الايمان بالقوة العادلة / والاستسلام للروح الانهزامية بعداً محورياً فى قصيدة أبى تمام كلها ولذلك حلت نفسها فى علاقات أخرى قادمة كالعلاقة بين الصفائح / والصحائف فى هذا البيت:

بيض الصفائح لاسود الصحائف فى   متونهن جلاء الشك والرِّيب

الجديد فى هذه العلاقة هو أن الكلمتين مؤلفتان من أحرف واحدة مع بعض الاختلاف فى التركيب ، فقد تحرك حرف (الحاء) من الآخر فى

كلمة (الصفائح) إلى الوسط فى كلمة (الصحائف). لكن هذا التحرك البسيط - على المستوى الصناعى - أدى إلى اختلاف كبير فى مجال الفكر . فإذا كانت الصفائح تمثل عدالة القوة وشرعيتها فى خدمة الخير ، فإن الصحائف تؤلف وجه الحياة الآخر الممثل بالانهزامية والعبثية . قد يصل التفكير المتبصر بصاحبه إلى رؤية أن الشر والخير نبعا من مصدر واحد ، وتوجها نحو غاية واحدة هى امتلاك الإنسان فى وجوده على أرضه ، لكنهما - مع ذلك - ابتعدا عن بعضهما كثيراً حتى يكادا لايلتقيان ، وإذا التقيا فعلى التناشز والتنافس ، والغريب أن كل واحد من هذين المتضادين لازم للآخر لايستطيع العيش بدونه . إنهما وجهان لعملة واحدة هى عملة الحياة الإنسانية الغريبة التكوين . وعلى هذا تغدو رؤيا الشاعر لهما من خلال الاجتماع على نوعية الأحرف والاختلاف فى التشكيل (الصفائح - الصحائف) ، رؤيا فكرية صافية عميقة تبتعد كثيراً عن مسألة الزينة المصطنعة.

وهكذا أدى الإيقاع فى بيتى أبى تمام ما أداه الإيقاع عند ابن قيس الرقيات . لقد أبرز المثالان لنا هذا الإيقاع إبرازاً مكانياً لكنهما حفزا فكرنا إلى تجاوزه والامتداد إلى الحقائق الإنسانية المتناقضة . وعلى كل فقد ابتعد الإيقاع فيهما كثيراً عن كونه صفة صناعية تقع خارج التجربة المتوترة .

أما في التشكيل التالي - التشكيل الشاقولي - فنحتاج إلى الاعتماد على النظام العروضي التقليدي بالرغم من الإحساس بأنه غير كاف(١) ، فهو - بالرغم من نواقصه - مؤهل لإعطائنا مؤشراً على الحركة الكلية باختلاف إيقاعاتها داخل القصيدة عامة . ولأن الشطر هو أساس التكرار في القصيدة كلها فبإمكاننا أن نجعل منه الدائرة الوزنية التي نراقب حركتها وطريقة توزيعها واختلافها .

وإذا مانظرنا إلى مجموعة من النصوص الشعرية القديمة وحللناها نلاحظ أن الشاعر العربي القديم كان يحقق موسيقاه الخاصة في البحر التقليدي عن طريق تفرّده في عملية الدوائر الوزنية (٢) . وهذه الخصوصية هي التي تبرز اختلاف الشاعر عن غيره من الشعراء وتمنحه فرصة المخالفة بين القصائد التي ينظمها على بحر واحد أيضا. ومما لاشك فيه أن المعنى الداخلي العميق الذي يؤلف فكر الشاعر وانفعاله لحظة الإبداع هو الذي يتحكم لاشعورياً - في الغالب - بعملية التوزيع هذه .

ولتطبيق هذا عملياً نقارن بين قصيدة امرىء القيس التي مطلعها :

أماويّ هل لي عندكم من معرّس   أم الصّرم تختارين بالوصل نيئس(٣)

وقصيدة ضابىء بن الحارث بن أرطاة البرجمي ، ومطلعها :

---

١) من نواقص هذا النظام تسويته إيقاعياً بين كلمة (سفرجل) وكلمة (محارب) لأنهما يتفقان على وزن واحد هو (متفعلن) وكل منا يحس - بلاشك - بفارق النغم ودلالته في الكلمتين .

٢) انظر كتاب الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د/ عبد القادر الرّباعي ، نشر جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢٢ ومابعدها .

٣) ديوان امرىء القيس ، ص ١٠١ - ١٠٤.

غشيت لليلى رسم دار ومنزلا　　　أبى باللّوى فالتّبر أن يتحوّلا (١)

وسبب اختيارنا لهاتين القصيدتين ، أنهما من جهة ، يتفقان على صورة مركزية واحدة هى صراع الثور والكلاب (٢) (وهذه الصورة هى التى تؤلف التشكيل المكانى السابق الذكر) ، وعلى بحر واحد هو «الطويل» ، ثم لأنهما ، من جهة ثانية ، يختلفان فى طريقة حل هذا الصراع وفى عملية توزيع الدوائر الوزنية تبعاً لذلك . ونبدأ الآن برسم خطوط عامة لحركة الصورة داخل الكل ونتلوه برسم عام لحركة الإيقاع الكلى ثم نحاول تحليل ذلك كله .

أما فى حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكانى) فنجد التالى:

الحركة الأولى (المقدمة) :

أ) امرؤ القيس : (الأبيات : ١ - ٢) خرج الشاعر من عند ماوية (رمز قبيلته) مطروداً بعد مرحلة قاسية من الشك .

ب) البرجمى : (الأبيات : ١ - ٤) عاد الشاعر إلى ليلى (رمز قبيلته) كى يدمر أعداءها ، ويحولها إلى سابق عهدها من التوحد والأباء .

الحركة الثانية (الصراع) :

أ) امرؤ القيس : (الأبيات : ٣ - ١١) التقى أثناء خروجه مطروداً

---

١) المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣، ص ١٧٩ - ١٨٣.

٢) سأتعامل معها على أنها ترمز إلى الإنسان فى وضعين متضادين يستدعيان الصراع ، فالثور - على هذا - رمز للشاعر أو الإنسان الذى يمثله الشاعر فى القصيدة .

بجماعة الكلاب فظلت تطارده وهو هارب من أمامها حتى تعبت فتراجعت عنه .

ب) البرجمى : (الأبيات : ٥ - ٣٦) التقى ، أثناء عودته إلى قبيلته بجماعة الكلاب التى طاردته لكنه تحول إليها وقتلها واحداً واحداً .

الحركة الثالثة (النهاية) :

أ) امرؤ القيس : (الأبيات : ١٢ - ١٣) وقف بعد تراجع الكلاب ، يتأمل واقعه .

ب) البرجمى : (الأبيات : ٣٧ - ٣٩) وقف بعد قتله الكلاب ، يتأمل حسن صنيعه .

أما عن توزيع الدوائر الوزنية فى القصيدتين فقد استخدم كل واحد منهما خمس دوائر وزنية لكنه اختلف عن الآخر فى درجة اهتمامه بهذه الدوائر ، وتوزيعها على جسم القصيدة ككل كما يبين الجدولان التاليان :

(أ)

جدول بالدوائر الوزنية ودرجة اهتمام كل منهما بها

الدوائر ورموز تفعيلاتها	ترتيب ورودها فى قصيدة امرىء القيس	ترتيب ورودها فى قصيدة البرجمى
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/ (١)(٢)(١)(٤)	١	٤
فعولن مفاعلين فعول مفاعلن/ (١)(٢)(٣)(٤)	٢	٢
فعول مفاعلين فعولن مفاعلن / (٣)(٢)(١)(٤)	٣	١
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن / (١)(٤)(١)(٤)	٤	٥
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن / (٣)(٢)(٣)(٤)	٥	٣

(ب)

جدول يبين تشكيل الإيقاع الزمانى وفقاً لتشكيل الصورة

(التشكيل المكانى) السابق :

الحركات	امروء القيس/توزيع الدوائر على الأبيات	البرجمى/توزيع الدوائر على الأبيات
الحركة الأولى	١/١/ ، ٢/٢	٢/١ ، ١/٣ ، ٤/٣ ، ٢/٤
(المقدمة)	الأبيات ١ - ٢	الأبيات ١ - ٤
الحركة الثانية	٢/٣ ، ٤/١ ، ٥/٥ ، ٣/٥... الخ	٢/١ ، ٢/٣ ، ٤/١ ، ١/٤ الخ
(الصراع)	الأبيات ٣ - ١١	الأبيات ٥ - ٣٦
الحركة الثالثة	١/١ ، ٢/٢	٤/٣ ، ٤/٣ ، ٤/٣
(النهاية)	الأبيات ١٢ - ١٣	الأبيات ٣٧ - ٣٩

يجدر بنا ، ونحن نحلل الجدولين السابقين ، أن نركز، لاستكناه المعنى ، على العلاقات أو العناصر الموسيقية «المتزامنة» . لقد كان (التزامن Simultandity) ، يشكل منطلقاً جيداً لقراءة المعانى المختبئة خلف التشكيل المكانى ، وهو مازال هنا يؤلف قاعدة قوية لربط الإيقاع أو التشكيل الزمانى بالمعنى الكلى للقصيدة .

- برزت فى توزيع الدوائر الوزنية على الحركات فى المثالين ، مسألة مهمة هى اختلاف هذا التوزيع عند كل من الشاعرين : فقد تشابهت حركة المقدمة فى مثال امرىء القيس مع حركة النهاية ، بينما اختلفت الحركتان عند البرجمى .

وقد يكون السبب فى ذلك التشابه عند امرىء القيس أن الشاعر أو الإنسان الذى أبرزته قصيدته ، وقف فى نهاية الصراع موقفه فى بدايته، فبداية القصيدة تشير إلى القلق الكبير الذى انتابه بعد جفاء ماوية (حبيبته أو قبيلته) له ، ونبذها إياه ولذلك ارتحل ، ثم جاءت الكلاب تؤكد قلقه وخوفه من التغريب والوحدة . ولما لم يقتلها أبقى على القلق داخل نفسه ، لذلك كانت نهاية الصراع عنده بداية لصراع جديد قادم . لقد استحضر فى النهاية جو البداية وعاش هذا الجو بكل جوانحه . من هنا جاء الإيقاع فى الموضوعين متشابهاً .

أما البرجمى فقد جاءت نهاية قصيدته منسجمة الإيقاع تكرر دائرتين فقط فى ستة أشطر خلافاً لمقدمتها ، وقد يكون السبب فى أنه استطاع ، على عكس امرىء القيس ، أن يقتل الكلاب وأن يقتل معها القلق فى نفسه . وبذلك أصبح منسجم الداخل يسيطر على إيقاعه جو التوافق فجاء إيقاع النهاية مصوراً ذلك ومكرراً إياه .

أما فى الحركة الثانية - حركة الصراع ، فنلاحظ أن تشكيل الدوائر فى المثالين مبنى على التكثير والتنويع ، وأعتقد أن لهذا ارتباطاً أساسياً بقضية الانفعال الحاد الذى يواكب هذا الجو .

نخلص من هذا إلى نتيجة عامة هى أن تشكيل الدوائر الوزنية داخل القصيدة يعطينا «إيقاعاً بنائياً» ، أو نسيجاً (Texture) بلغة الموسيقيين (١)، يتلاءم نوعياً مع طبيعة المعنى الداخلى للشاعر ويعمل

---

١) R.P. Morgan, Musical Time/Musical Space, p. 527.

بطريقة خفية على تسريب هذا المعنى إلى دواخلنا - أرواحنا وعقولنا - نحن المتلقين وتثبيته فيها. إن سماعنا الداخلى لنظام هذا الإيقاع البنائى عبر القصيدة يمنحنا القدرة على رؤيا المعنى الشامل لها . قال فراى : حالما نسمع بعقولنا كل القصيدة دفعة واحدة نكون قد رأينا معناها(١). وأعتقد أن هذه مهمة البعد الشاقولى للتشكيل الزمانى فى الشعر .

رأينا فى مناقشاتنا السابقة أن المكان فى الأدب يحتاج إلى الزمان لأنه يتشكل فيه ويتحرك بحركته عبر أشيائه ، وان الزمان - مقابل ذلك- يؤلف من مجموع الأصوات الرفيعة «مكاناً نغمياً»(٢) تعرضه الأذن متحركاً عبر المكان فيدرك ويفكر بابعاده وعلاقاته . وقد دفعت مثل هذه العلاقة التلاحمية بين المكان والزمان بعضاً من الدارسين إلى أن يعقدوا ترابطاً بين الصوت والألوان . فالحروف الصائتة الأمامية ترتبط -عندهم - بالموضوعات الرقيقة المشرقة ، بينما ترتبط الحروف الصائتة الخلفية بالموضوعات الثقيلة البطيئة المظلمة(٣). ويذكرنا هذا بالايقاع الخفى المتحرك وسط ألوان اللوحة الفنية . قيل : «بل إن المرء ليستطيع القول بوجود عنصر زمانى معين فى التصوير إذ أن النسب المكانية تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول من بعضها الآخر ، وبذلك يكون فى اللوحة نوع من الحركة الصامتة

---

(١) N. Fry, Anatomy of Criticism, p. 77.

(٢) R.P. Morgan Musical Time & Musical Space, p. 529.

(٣) رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب . المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢١١ ، ومابعدها .

التى يتمثل فيها الإيقاع»(١) . وهذا يعنى - ببساطة تامة - أن كلاً من الزمان والمكان فى الشعر لازم للآخر ولانستطيع - بناء على هذا - إلا أن نتعامل مع هذين الجانبين المهمين فى تشكيل المعنى الشعرى على أساس أنهما عاملان متفاعلان يحدثان النظام فى العناصر المتشابكة التى تعمل ضمن الوحدة العامة وهى محتفظة باستقلالها الخاص لا على أنهما متناقضان تتجمع حولهما العناصر بشكل انفصالى انعزالى تفككى .

ومن خلال مفهوم البنية (Structure) نستطيع إيجاد مركزية لكل المستويات اللغوية ، وتفسير التقاء التشكيلين الزمانى والمكانى وتفاعلهما فى الحدود التى رسمناها سابقاً لتزامن عناصرها المختلفة ومشاركتها فى خلق معنى القصيدة المتكامل .

ويمكن تحقيق مفهوم هذا الشكل البنائى (Tec Tonic) التكاملى عملياً من خلال خمسة عشر بيتاً متتالية اقتطعتها من قصيدة أبى فراس الحمدانى ذات الواحدة والعشرين بيتاً ، ومطلعها :

مازال معتلج الهموم بصدره   حتى أباحك ماطوى من سره (٢)

لأنها تكفى المناقشة حول القصيدة ككل :

---

١) مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، فؤاد زكريا :. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١ ، ص ٧٥.

٢) ديوان أبى فراس الحمدانى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٢ ومابعدها .

بحر هذه القصيدة هو الكامل ، وقد استخدمت منه ثمانى دوائر وزنية اختلفت فى عدد التكرارات داخل القصيدة وجاءت كالتالى :

الدوائر	التفعيلات ورموزها	عدد التكرار فى القصيدة
١	متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن ، (١)(٢)(٢)	٠٩ مرات
٢	متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن ، (١)(٢)(١)	١١ مرة
٣	متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن ، (٢)(٢)(١)	٠٤ مرات
٤	متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن ، (٢)(٢)(٢)	٠١ مرة واحدة
٥	متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن ، (١)(١)(١)	٠٣ مرات
٦	متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن ، (٢)(١)(١)	٠٤ مرات
٧	متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن ، (٢)(١)(٢)	٠٥ مرات
٨	متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن ، (١)(١)(٢)	٠٣ مرات

وقد جاءت أعداد الدوائر هذه مختلفة التوزيع على أبيات القصيدة .

الأبيـــــــات		التوزيع الدوائر
١- ما زال معتلج الهموم بصدره	حتى أباحك ما طوى من سره	٢/١
٢- أضمرت حبك والدموع تذيعه	وطويت وجدك والهوى فى نشره	٣/١
٣- ترد الدموع لما تجن صلوعه	تترى إلى وجناته أو نحره	٢/٤
٤- من لى بعطفه ظالم ، من شأنه	نسيان مشتغل اللسان بذكره	١/٢
٥- يا ليت مؤمنه سلوى ، ما دعت	ورق الحمام ، مؤمنى من هجره	٢/٢
٦- من لى برد الدمع قسرا ، والهوى	يغدو عليه ، مشمرا ، فى نصره	٢/٥
٧- أعيا على أخ وثقت بوده ،	وأمنت فى الحالات عقبى غدره	٦/١
٨- وخبرت هذا الدهر خبرة ناقد	حتى أنست بخيره وبشره	١/٧
٩- لا أشترى بعد التجرب صاحبا	إلا وددت بأننى لم أشره	٢/٨
١٠- من كل غدار يقر بذنبه	فيكون أعظم ذنبه فى عذره	٣/٨
١١- ويجىء ، طورا ، ضره فى نفعه	جهلا ، وطورا ، نفعه فى ضره	٥/٦
١٢- فصبرت لم أقطع حبال وداده	وسترت منه ما استطعت بستره	٧/٧
١٣- وأخ أطعت فما رأى لى طاعتى	حتى خرجت ، بأمره ، عن أمره	٢/٣
١٤- وتركت حلو العيش لم أحفل به	لما رأيت أعزه فى مره	٢/٦
١٥- والمرء ليس ببالغ فى أرضه ،	كالصقر ليس بصائد فى وكره	٢/٢

لقد أوجدت الحركة الزمنية داخل القصيدة توافقاً إيقاعياً (نقرات زمنية متساوية) فى البيتين الخامس والخامس عشر ، فكل منهما يكرر الدوائر الوزنية التى يكررها الآخر (٢/٢/ : ٢/٢) .

ولدى إمعاننا فى مركزية التشكيل نرى أن هذه المركزية تكمن فى هذين البيتين ، فثنائية الحمام/ والصقر تمتد لتشكيل شبكة من العلاقات التى تؤلف بمجموعها المعنى التكاملى للقصيدة كلها . وهى تبرز ثلاث علاقات أساسية من خلال ارتباطها بثنائية إنسانية أخرى هى الأنا (الشاعر)/ والآخر (الصديق):

الأولى : علاقة الأنا بالحمامة / والصقر . فالأنا تمثل دور الحمامة الخالد فى الحنين إلى الآخر حتى مع غدره وظلمه وهجره ، وهذا مابرز عند الشاعر ممثلاً بالدمع. وعند الدمع تنشأ علاقة جديدة هى الصراع القائم بين الداخل / والخارج . فالداخل (الهوى) مختبىء تعالج فيه الأنا آلامها وحدها/لكن الخارج (الدمع) يكشفها ويفضح أمرها . ثم تنعكس الآية ، فيراد للخارج أن يتماسك وأن يغور فى الداخل / لكن الداخل «يغدو عليه» فيخرجه . ويظل الصراع بين الحركة إلى الداخل / والحركة إلى الخارج عند الأنا يؤثر فى الجسد والروح ، حتى تثور الذات على نفسها وينقلب سلوكها إلى الضد تماماً كما سنرى .

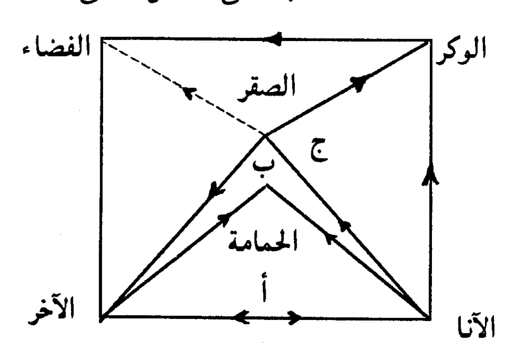
الثانية : علاقة الآخر بالصقر / والحمامة . بينما كانت الأنا تمثل دور الحمامة الوديعة . كان الآخر يمثل دور الصقر المتغطرس . لقد منحه

تسامح الحمامة وصبرها وإقبالها عليه (بيت ٤ ، ٥ ، ١٢) غروراً ونفوراً وهجراناً (بيت ٤ ، ٥ ، ٧). وقد تحول الحب الذى تتوقعه الورقاء من الصقر إلى شر يؤذيها ويؤلمها (بيت ١١). ولم يكن أذاه لها فى تمثيله دور الصقر فقط ، ولكن فى تمثيله دور الحمامة أيضاً ، فإذا كان دور الصقر جسَّد عنده القوة فى الغدر فإن دور الحمامة جسد الرقة فى صلف مؤذ . لقد غير بسلوكه القبيح سمات الأشياء حتى غدت القوة والرقة على غير الجمال المألوف فيهما ، وكذلك أصبح الصقر غير الصقر ، والحمامة غير الحمامة . وبذلك دفع الأنا إلى مراجعة المواقف من جديد ، وإلى أن تسلك سلوكاً آخر مختلفاً .

الثالثة : علاقة الأنا بالصقر / والوكر . كانت صفتا القسوة والصلف اللتان مارسهما الآخر (الصقر) على الذات (الحمامة) مؤذية من جانب ، لكنها كانت من جانب آخر مفيدة . والسبب أنهما حققتا عملياً مضمون القول المشهور «رب ضارة نافعة» كما أشار الشاعر نفسه فى البيت الحادى عشر . لقد هيجتا الصقر النائم فى أعماق الأنا (بيت ١٣) فخرج يقضى على التردد والضعف. لم تعدالأنا بحاجة إلى أن تعالج همومها بعد أن تساوى الداخل عندها بالخارج فى الكشف والتحول إلى الإنطلاق والإنعتاق (بيت ١) . كل شىء أصبح يتحرك جهة الخارج متحرراً من قيود الذات . فالصديق الذى كانت الأنا ترتد إليه محاولة الاقتراب منه فيعييها ذلك ، تخطت دائرته الآن ، وأصبحت تترك خارج هذه الدائرة متحررة من أوامرها أو قيودها (بيت ١٣) .

لقد توحدت الأنا بالصقر فى الحاجة إلى استمرارية الحياة فى أمكنة تتواءم فيها الأشياء مع الرغبات والأمانى . وأيقظت هذه الحاجة فى كل منهما هاجس النزوع إلى حيث الأرض التى يمكن أن يجد فيها الإنسان حلم الحياة . وقد كلفهما هاجس النزوع هذا التخلى عن موطن الراحة (وكر الصقر ، وأرض الأنا) والتحول إلى مكان بعيد «فضاء مجهول» يجمع العزة إلى الألم والمرارة (بيت ١٤ ، ١٥). وتعود هنا إشكالية الداخل/والخارج من جديد : فعلى الرغم من أن فى هذا التحول ألماً لخارج الإنسان (جسده) ، إلا أن الإنسان يتجاوز هذا الألم إلى راحة دائمة فى داخله (روحه) . فالأنا مؤمنة بأن جهد الخارج يقود إلى إلغاء الألم فى الداخل . فما كانت تعانى منه فى علاقتها السابقة بالآخر هو أن راحة الخارج تبعث ألماً عميقاً فى الداخل . وحين تحولت الآن أرادت أن تطال فاعلية هذا التحول ، وضعَها كله فتقلبه رأساً على عقب ، وذلك كى تغدو راحة الداخل عندها قادرة على أن تحول المرارة فى الخارج إلى حلاوة ثابتة (العزة) .

(انظر : العلاقات الثلاث المتشابكة فى الشكل التالى) :



١

هكذا كانت الحركة فى التشكيل الزمانى مؤشراً إيجابياً على مركزية التشكيل المكانى فى هذه القصيدة حين ساوت فى الإيقاع (النقرات الزمنية المتكررة) بين بيت الحمام / وبيت الصقر ، وأعتقد أن السبب فى ذلك يرتد إلى ماقلناه سابقاً من أن الزمان روح المكان المتحركة فى ثناياه . وقد يصدق مثل هذا التفسير على مساواة أخرى فى البيت الثانى عشر ، فالفعلان «صبرت...» و «سترت ...» المنبثقان من هدف نفسى واحد خرجا متحدى النقرات الزمنية التوقيعية . فى محاولة خفية منهما للمعادلة بين حركتى الداخل والخارج عند الشاعر .

الإيقاع البنائى يعتمد - كما ذكرنا سابقاً - على العلاقة التزامنية للنغمات الموسيقية الداخلة فى العمل الشعرى ككل . ولو عدنا إلى عدد الدوائر الوزنية « عد مايمكن عده فى الشعر والأدب مهم لارتباط ذلك بالمعنى »(١) . لوجدنا أن الدائرتين اللتين تحركتا عبر البيت الأول (٢/١) هما المسيطرتان على القصيدة كلها . فهما حاضرتان فرادى أو مجتمعتين فى أكثر الأبيات. وكانت إحداهما (الثانية) محوراً لا للنغمات الزمنية فحسب ، ولكن للعناصر المكانية أيضاً - كما قد رأينا . والمعنى الخفى للبيت الأول معنى فيه إشعار بتعقيد المشكلة القائمة وحلها معاً ، ولكن فى زمنين مختلفين : الماضى الذى كانت الأنا تعالج فيه همومها (معتلج الهموم) ، والحاضر الذى اتخذت فيه موقفاً جزئياً

(١) R.G. Peterson, Measure and Symmetry in Literature. P.M.L.A. May, 1976, Vol. 91, p. 367.

هو التحرر والبوح بكل الأسرار لتطهير النفس مما بها من هموم وآلام (حتى أباحك ماطوى من سره). لهذا امتلك هذا البيت أهلية تجميع خيوط عناصر الإيقاع الزمنى وتوزيعها داخل الجسم الكامل للقصيدة كى تشكل هذه الخيوط حركة خلفية صامته على تثبيت عمق المعنى فى روح المتلقى الواعى وعقله .

وإذا دققنا النظر ملياً فى القصيدة وجدنا أن الثنائية القائمة فى هذا البيت «حركة الذات إلى الداخل/ وحركتها إلى الخارج» تتدخل فى مسار الإيقاع الصوتى المنبعث من حروف الألفاظ الموزعة على طرفى هذه الثنائية :

فثقل الأصوات المجتمعة من «معتلج الهموم» ، و « أضمرت» ، و« طويت» ، و « تجن ضلوعه» ، و « رد الدمع قسراً» يشعر بتقييد الذات ، وتغوير الحركة إلى داخل الجوف العميق .

بينما خفة الأصوات المجتمعة من «أباحك سره » ، و « خرجت بأمره، عن أمره » ، و « تركت حلو العيش » ، تشعر بالانعتاق من كل القيود وانتشار الحركة فى الأفق الفسيح .

كما أن السهولة فى نطق عبارة « وأخ أطعت» مقارنة بالتعثر فى نطق عبارة « أعيا علّى أخ » تشعر بسماحة الأنا - صاحبة السلوك الأول ، وتعقيد الآخر - صاحب السلوك الثانى .

والنتيجة الختامية لهذه الجولة النظرية التطبيقية هى أن مجموع التشكيلات المكانية والزمانية فى الشعر تتفاعل معاً لبناء شبكة من العلاقات المختلفة التى تتقارب وتتباعد فى أوضاع «تزامنية» و «تواؤمية» لخلق رؤيا إبداعية تنشأ عند الشاعر أولاً ثم تنحل فى الناقد فتحرك طاقات الإدراك الكامنة عنده ثانياً. ومن خلال التفاعل القائم بين « الرؤيا » عند الأول و « الإدراك» عند الثانى يتولد المعنى الأعمق للإنسان والوجود . وبهذا تغدو الحدود الشكلية الظاهرة مفاتيح لكسر كل حد يعيق النظرة المنفتحة على عوالم الحياة فى خفائها وتجليها . وهذا هو التحقيق العملى لوظيفة الصورة والإيقاع أو التشكيل المكانى والتشكيل الزمانى فى الشعر (١) .

---

١) طرح مسألة التشكيل المكانى والزمانى فى العمل الشعرى الدكتور عز الدين إسماعيل . لكنها لم تتابع عندنا فى ظل الدراسات الحديثة التى أوصلتها الآن إلى مستوى كبير من النضج والوضوح . انظر كتابه : (التفسير للأدب). بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٥٥ - ١٢٥.

الفصل الثانى

التصوير وبنائية المعنى للقصيدة

التصوير وبنائية المعنى للقصيدة

إن البناء الذى ستبرزه هذه الدراسة ليس بناءاً مرسوماً خارج حدود الذات البشرية كذلك الذى يستوحى رسمه من كتاب علمى يحدد أبعاده ويشكل خطوطه الدقيقة بشكل يفرض تحييد النفس الراسمة لها ، ولكنه بناء مرسوم من زاوية فردية خاصة هى زاوية الذات الشاعرة ، على أساس أنها تؤلف نموذجاً إنسانياً يتعامل مع ذلك البناء على نحو متميز، ويكيّفه بطريقة خصوصية مطمأن لها . وهذا يتطابق مع فهم (مورجان) للدور الفردى الاجتماعى فى الأدب وكل فن ، يقول : « إن الفنان ينقل لأهل مجتمعه رؤاه للحق »(١) . ويقول آخر : « إن أعمال الفن بالإضافة إلى كل نتاج العقل تعبر عن الخبرة وتنظمها جمالياً ورمزياً وفكرياً ثم تنقل هذه التنظيمات إلى الآخرين ، ومن هنا تبين الإطار السيكولوجى للتطور الاجتماعى »(٢).

ومن هنا أيضا تبرز قيمة الشعر فى الكشف عن مجتمعه ، ولهذا قال دارسو الأدب والاجتماع : إن الأدب الجيد يقدم لنا مفتاحاً لفهم المجتمعات بشكل أفضل .

ومن أهم القضايا الاجتماعية التى تبرز فى الشعر بشكل جلى ، «العلاقات » ، لأن هذه العلاقات بحركتها داخل المجتمع هى التى تفرض الجدل والصراع من أجل تحسين الواقع . قال الناقد الأميركى

---

١) الكاتب وعالمه ، ترجمة د/شكرى عياد ، سجل العرب ١٩٦٤ ص ٤٦ .

٢) التطور فى الفنون ، توماس مونرو . ترجمة محمد على أبو درة ورفاقه ، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة ، جـ ١ /٤١٦.

(بيرت) يوماً « كما أن فهمنا كيف يعيش الناس ، وماتعنيه الحياة لهم، لن يعمق إلا بدراسة العلائق الفردية بين الرجل والرجل وبين المرأة والمرأة ، أو علائق ذلك الفرد بعائلته أو مجتمعه أو وطنه أو أية مجموعة شئت . من مثل هذه العلائق تنشأ أنواع من الصراع والتآلف والتكيف وفيها يجد المؤلف - الشاعر - أغزر المواد (١).

وهذا يعنى بشكل آخر ، إن أهم مايبرز فى الشعر هو « البناء الاجتماعى » لأن البناء الاجتماعى يتألف من مجموع العلاقات المادية والروحية المتفاعلة فى المجتمع .
فالشعر يكسب مادة الحياة الاجتماعية شكلاً ذاتياً خاصاً ، ويترتب على هذا تفريد العلاقات ورسم الشاعر صورة قصيدته على نحو لاتتلائم فيه مع رسومات غيره .

ويهتم الاجتماعيون والانثروبولوجيون فى كثير من دراساتهم البنيوية الاجتماعية ، بالخيال البدائى لأنه الخيال العفوى الذى يدلنا ببساطة تامة على بنياته . لقد دعا العالم الألمانى (أرنست جروس) فى كتابه «بدايات الفن» إلى المزيد من الاهتمام بالفن (البدائى لا لدوره الهام فى التطور الثقافى فحسب ولكن بسبب بساطته النسبية كذلك)(٢) وقد

---

١) الأديب وصناعته ، روى كاودن. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ١٧٧.

٢) انظر التطور فى الفنون ، توماس مونرو . ترجمة محمد على أبو درة ورفاقه ، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة جـ١/ ٣٢٠ ومابعدها و(جروس) أحد علماء الأتنولوجيا (علم الأعراق البشرية) والاجتماع ومن مدينة فريبرغ بألمانيا

يعد العصر الجاهلى فى تاريخنا الشعرى عصر الخيال البدائى البسيط بالنسبة لنا .

من هنا يجىء اختيارى لمعلقة زهير بن أبى سلمى - الشاعر الجاهلى- لنعرض من خلالها التصوير وبنائيه المعنى للقصيدة ، لأنها تعالج قضايا اجتماعية كبيرة وتبرز علاقات متعددة بين الأفراد بعضهم ببعض من جهة ، وبينهم وبين المجتمع والأرض والوطن من جهة أخرى .

يقول زهير (١) :

١- أمِنْ أمِّ أوفى دمنةٌ لم تكلَّمِ   بحَوْمَانة الدَّرَّاج فالمتثلمِ

٢- ديأر لها بالرقمتين كأنها   مراجيعُ وشمٍ فى نواشرِ مِعْصَمِ

٣- بها العينُ والآرامُ يمشين خِلفة   وأطلاؤُها ينهضْن من كلِّ مَجْثم(٢)

٤- وقفت بها من بعد عشرين حجة   فلأياً عرفتُ الدار بعد توهُّمِ

٥- أثافىَّ سُفْعاً فى مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ   ونؤياً كحوض الجُدِّ لم يَتَثَلَّمِ(٣)

٦- فلما عرفتُ الدار قلتُ لربعها   ألا أنعمْ صباحاً أيها الربعُ وأسْلمِ

٧- تبصَّرْ خَليلِى هل ترى من ظَعائنٍ   تحمَّلْنَ بالعَلْياءِ من فوق جُرْثُمِ

---

١) ديوان زهير بن أبى سلمى ، بشرح أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٤، ص ٤ ومابعدها .

٢) العين : البقرة الواحدة عيناء ، وخلفة : اختلاف الألوان .

٣) سفعاً : من السُّفْعة : وهى سواد تخلطه حمرة. والنؤى : حاجز من تراب يمنع دخول الماء إلى البيت . والجد : البئر .

٨- علوْن بأنمــاط عتــاقٍ وكِلَّــةٍ وِرادٍ حواشيها مشاكهةُ الـدَّم (١)
٩- وفيهنَّ ملهىً للَّطيــف ومنــظرٌ أنيقٌ لعــين النــاظرِ المُتــوَسِّمِ
١٠- بكرْن بكوراً واسْتَحَرْنَ بسُحْرَةٍ فهنَّ لوادى الـرَّسِّ كاليدِ فى للفم
١١- جعلْنَ القَنانَ عن يمينٍ وحزنَــهُ وكمْ بالقَنَان من مُحلٍّ ومُحْرِمِ (٢)
١٢- ظَهَرْنَ من السُّوبانِ ثم جَزَعْـنَهُ على كلِّ قَيْنِيٍّ قَشيبٍ مُفْـأمِ (٣)
١٣- وَوَرَكْن فى السُّوبان يَعْلُون مَتْنَهُ عليــهنَّ دَلّ النَّــاعِمِ المُتَـنَعِّمِ
١٤- كأن فُتاتَ العِهْن فى كل منزلٍ نزلن به حبُّ الفَنَا لم يُحَـطم (٤)
١٥- فلمَّا وردْن الماء زُرقاً جِمامُــه وضعْنَ عصىَّ الحاضرِ المُتَخَـيِّمِ (٥)
١٦- سعى ساعياً غيظ بن مُرة بعدما تبزَّل ما بين العشــيرةِ بالــدَّمِ
١٧- فأقسمتُ بالبيتِ الذى طاف حوله رجالٌ بنوْه من قريش وجُرْهُــم
١٨- يميناً لنِعْمَ السَّيِّدان وُجِدْتُمــا على كلِّ حالٍ من سَحِــيلٍ ومُبْرَم
١٩- تداركْتُما عبساً وذُبْيانَ بعــدَما تفانَوا ودَقُّوا بينهُمْ عِطرَ مَنْــشِمِ
٢٠- وقد قلتما أن نُدْرِكَ السلم واسعاً بمال ومعروف من الأمر نسلــم
٢١- فأصبحتما منها على خير مَوْطِنٍ بعيدَيْن فيها من عُقُوق ومأثَــمِ

---

١) الكلة : الستر . وارد من لون الورد .
٢) وحزنه : من الحزن وهو الموضع الغليظ .
٣) مُفأم : أى قد وُسِّع وزيد فيه .
٤) الفنا : شجر ثمرة حب أحمر فيه نقطة سوداء .
٥) جمام : جمع جمة وهى ما اجتمع من الماء .

٢٢- عظيمين فى عُلْيَا مَعَدّ هُديتُـــما ومن يستَبحْ كَنزاً من المجد يعظُم

٢٣- فأصبحَ يجرى فيهمُ من تـلادكُمْ مغانمَ شتى من إفَالِ المُـــزنَّم(١)

٢٤- تعفَّى الكلوم بالمئين فأصـــبحت ينجمها من ليس فيها بمجـــــرم

٢٥- ينجِّمُها قوم لقوم غـــــرامةً ولم يُهَرِيقُوا بينَهُمْ ملءَ مَحْجَـــم

٢٦- فمن مبلغُ الأحْلاف عنى رسـالـةً وذبيانَ هل أقتسمتُم كلَّ مُقْـــسَم

٢٧- فلا تكتُمُنَّ الله ما فى نفوسِـكُمْ ليَخْفَى ومَهْما يكْتُم الله يَعْـــلَم

٢٨- يؤخَّرْ فيوضَعْ فى كتابٍ فَيُدَّخَـــرْ ليَوْمِ الحِسَابِ أوْ يُعَجَّلْ فَيَنْـــقَم

٢٩- وما الحربُ إلاَّ ما علمتُمْ وذُقْـتُمُ وما هُوَ عنْها بالحديثِ المُرَجَّـــمِ(٢)

٣٠- متى تبْعَثُوها تبْعَثُوها ذَمِيـــمَةً وتَضْرَ إذا ضرَّيْتُموها فَتَضْــــرَمِ

٣١- فَتَعْرُكُكُم عركَ الرَّحَا بِثِفَالـــها وتُلْقِحْ كِشَافاً ثم تُنْتَجْ فَتُتْئِـمِ (٣)

٣٢- فَتُنْتَجْ لكُمْ غِلْمَانَ أشأَمَ كلُّهُـــمْ كأحمرِ عادٍ ثم تُرْضِعْ فَتُفْطِـــمِ

إلى قوله فى آخر القصيدة :

٦٠- ومن لا يَزَلْ يَسْتحمِلِ الناسَ نَفْسَه ولَمْ يُغْنِها يوماً مِنَ النَّاسِ يَسْـــأَمِ

فقد رسم زهير صورة قصيدته على نحو لا تتلائم فيه مع رسومات غيره من الشعراء ، وامتاز بناؤه للمسائل العامة المشتركة كالأطلال والظعائن من بناء غيره لها .

---

١) الإفال : صغار الأبل .

٢) المرجم : المظنون .

٣) الثفال : جلدة تكون تحت الرحا يقع الدقيق عليها .

وتوضيحاً لذلك نقارن بين تعامله مع المواد والعلاقات التى ألفت مقطع الأطلال، وتعامل امرىء القيس معها (١) - فى معلقة كل منهما - وربط ذلك بالاتجاه الاجتماعى الذى برز عند كل منهما .

العلاقات	الأطلال في معلقة امرىء القيس	الأطلال في معلقة زهير
المكان	تحديد المكان أيضاً: سقط اللوى، بين الدخول فحومل.	تحديد مكان الطلل: حومانة الدراج، المتثلم، الرقمتان.
الحبيبة	مجهولة الاسم لكن ذكراها هو القائم في ذهن الشاعر.	أم أوفى اسم مذكور.
الجماعة	تخصيص الخطاب لصديقيّن: قفا نبك...	لا أصدقاء خصوصيين ولكن الحديث عام.
الزمان	ذكر وقت الرحيل للمحبوبة غداة البين.	المدة بين عهده بالدار والوقوف في أطلالها عشرون حجة.
الحياة والموت	العدم المتصل، لا أثر للحياة. حتى الحيوان يدل وجوده السابق بعره. الموات في كل مظهر.	العدم الممثل بالأطلال متبوع بحياة تمثلها الآرام الناهضة من كل مكان.
الأثر النفسي (لقاء)	البكاء الشديد المتواصل.	لا بكاء ولكن دهشة وإستغراب صدمة عاطفية مثلها الاستفهام أمن أم أوفى...
العقل الإنساني	السلبية والإستسلام التام لما يفرضه الأمر الواقع.	المجاهدة في التعرف وتبيان الحقيقة حتى تم إكتشافها.
الأثر النفسي (وداعاً)	مواصلة الإستسلام للبكاء لأن الأطلال لن تغنيه عن الحبيبة.	قبول الحقيقة بهدوء بعد إكتشافها وتمنيه السلامة الدائمة للديار.

١) شرح المعلقات السبع للزوزنى ، مراجعة الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، مكتبة القاهرة ، طبعة سنة ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩م، المعلقة الأولى ، ص ٤ ومابعدها .

فمن خلال هذا التفريق تتحدد لنا الشخصية الاجتماعية التى كان عليها كل من الشاعرين .

وما نهدف إليه من هذه المقارنة إشعار بأن البنية الاجتماعية التى سنعرضها - إن شاء الله - لن تكون مجردة من المواقف الإنسانية والنظرات الفردية ، إنها ستظل بنية مستوحاة من تجربة شعرية خاصة بصاحبها ، وهى أيضاً تجربة يلتقى عندها الفردى والإنسانى والاجتماعى بشكل عام . ثم إنها تجربة فنية لن تكون معزولة عن الجمال الذى تعرض نفسها من خلاله .

فقد تبدى أن زهيراً رجلاً يهتم بالمجتمع كله وليس بفئة مخصوصة منه ، ولهذا جاء حديثه عاماً يبتعد عن أى تخصيص . أما امرؤ القيس فنلاحظ إهتمامه بفئة خاصة من هذا المجتمع هم الأصدقاء والأصحاب (قفا نبك ... وقوفاً بها صحبى على مطيهم ...) فإذا كان هو وإياهم على وفاق فإنه لايضار أكان المجتمع سليماً سالماً أم غير ذلك .

كان امرؤ القيس سلبياً إزاء قضايا المجتمع ، وقد دلل بكاؤه المتواصل على إغراقه نفسه بقضاياه الفردية ، كما دلل على عدم قدرته تجاوز المشكلة إلى العمل النافع .

وقد عزز الموقف الاجتماعى التفاعلى لزهير إيجابية الاهتمام الذى برز فى التساؤل المنكر عن جلل المصاب الذى منى به المكان ، والفعل الحركى الذى أبداه فى التعرف والتأكد من المكان بعد ذلك .

ويبرز بشكل جلى توحيد المكان والحبيبة عند زهير وإن إرتباطه بهما إرتباط ولاء وحب كبيرين. وهذا مبرهن بشكل كاف بالموقف الإنفعالى الحركى التأثرى فى لقاء الأرض وحين الفراق . أما امرؤ القيس فقد فصل الحبيبة عن المكان – الأرض وبدا ارتباطه بالحبيبة أقوى من تمسكه بالأرض ، لقد وضّح هذا من تركيزه على ذكراها (قفا نبك من ذكرى حبيب ...) ففى لقائه بالمكان برزت له ذكراها أولاً وفى فراقه إياه أبدى عدم اهتمامه به لأنه لايضمها ، لقد خبت عاطفته نحوه وأصبح بالنسبة له كأى مكان آخر وأصبح الوقوف فيه لايشكل أى قيمة (فهل عند رسم دارس من معول ...) .

وقدانعكس موقفاهما المتضادان فى تصويرهما لمظاهر الحياة والموت فزهير لاينهى الحياة بالموت ، ولكنه يقيم حياة جديدة مثلتها حركة الحيوان ، أما امرؤ القيس فكان كل شىء ينتهى عنده بالعدم واليأس وهذان موقفان متضادان من الحياة والوجود ظل تأثيرهما قائماً فى المعلقتين .

ومجمل القول فى هذا أن زهيراً كان يملك قدرة تخطى المحنة إلى العمل المنتج ، إنه يسعى لأن لا تتكرر المحنة على غفلة منه أو من غيره، لكن إمرأ القيس تؤثر عليه العصبية فيبكى بكاء مراً وهو يحاول دائماً استعادة بهجة الأيام لينسى، إلا أنه كمن يهرب من الحياة إلى الخمر .

كان بكاؤه متصلاً بعضه ببعض ، بكى فى لقائه الأطلال وفى فراقه إياها كما بكى لفراق محبوبته وبكى للقائها أيضاً ، ثم أن بكاء حبيبته هو السلاح الذى يؤثر فيه ويصيب منه مقتلاً :

وما ذرفت عيناك إلا لتضربى   بسهميك فى أعشار قلب مُقتَّل(١)

الأطلال لهذا الشاعر هى (المحنة) التى فشل فى تخطيها ، وحين نذكر الأطلال عنده نذكر علاقته بحبيبته (فاطمة) ، لقد فشل فى إستعادة حبها ، لقد ضرب لها أمثلة كثيرة من علاقاته بغيرها ورسم لنفسه كل خطوط البطولة فيها ، لكنه كان يوحى بكلامه عن ذلك بكثير من العجز أمام واحدة هى فاطمة ، إنه حاول جاهداً أن يفرغ هذا العجز بتصويره لأيام لهوه مع غيرها ... كان هناك ناجحاً فلماذا يفشل هنا ؟ ... إنه الإنهزام أمام الحب . وقد يكون فى الواقع إنهزاماً أمام التآلف مع القبيلة ، وفى القصيدة مايشعر بهذا . ففى حديثه للذئب أعلن أن كل طرائقه فى الحياة تنتهى بالضياع وعدم التوائم، قال:

كلانا إذا ما نال شيئاً أفاتــه   ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل (٢)

فقصيدة امرىء القيس تمثل - كما أعتقد - تفرّد الذات وانفصالها عن القبيلة وشعورها بالعزلة إلا عن صَحْبٍ همُّها من همِّهم.

وهى تختلف عن قصيدة زهير التى يندمج فيها صاحبها مع قضايا القبيلة ويسعى إلى إيجاد حل أمثل لهذه القضايا .

---

١) شرح المعلقات السبع للزوزنى . ص ١٤.
٢) المرجع السابق ، ص ٢٩ .

تتألف معلقة زهير من عدة شرائح أهمها شريحة الأطلال وشريحة الظعائن وشريحة المديح وشريحة الحرب وشريحة الحكمة. وعلى الرغم من أن هذه الشرائح تتراكب بشكل بارز داخل الشكل فإنها تتحد فى تمثل موقف واحد متكامل الشعور والمعنى . وانطلاقاً من هذا الإدراك لوحدة موضوع القصيدة يأتى مسارنا التحليلى لها .

فى الأطلال تبرز علاقة عامة بين الأرض والسلام ، ولكنها حصيلة علاقات متعددة قطبها الفاعل الموحد الشاعر بصفته فرداً إنسانياً يتعامل مع موجودات الحياة الاجتماعية فى عصره .

الدمنة / صورة توحى بالعلاقة القائمة بين / الإنسان والمكان / ولكن أى إنسان وأى مكان ؟ إن الأوصاف التى يطلقها الشاعر هنا تشير إلى أنه من خلال الدمنة يريد أن يبسط أمامنا قضية إنسانية كبرى. فالدمنة - الأطلال بشكل عام - صورة للتهدم الإنسانى فى مجتمعه ، والتهدم معنى عام قد يكون متسبباً عن الموت الطبيعى وقد يكون متسبباً عن الفعل الإنسانى - التجارب ، أو عن غضب الطبيعة - غضب الزمان والمكان . ولكن ما من شك أن الشاعر هنا يتناول التهدم بنفسية متأملة وقد دفعته هذه النفسية إلى أن يتوقف فى ساحة التهدم يتملاه جيداً ... والتملى هذا يقوده إلى تلمس مابقى من آثار تنبىء بصورة ما لهذا التهدم .

فأول ما يفجؤنا فى القصيدة فاتحتها الاستفهام الإنكارى - آمن أم أوفى ... / إنه سؤال حائر طرحه الشاعر على نفسه بدهشة كبرى ، هو فى الواقع استيقاف الذات لصاحبها حينما ينسى المصير والقدر ويندفع جاهداً يحقق فى الحياة أحلاماً مغرقة فى الوهم ، وهو موقف محاسبة العقل للنفس المندفعة نحو المجهول التائه بلا اكتراث. لقد كان السؤال صدمة مفاجئة دفعت الشاعر والإنسان الجاهلى لمراجعة كل الحسابات والخطط الحياتية لإيقافها أو لتعديلها نتيجة للمعطيات الفكرية الجديدة.

من هنا كان التفات الشاعر إلى المكان / حومانة الدراج ، والمتثلم/ فالمكان ظرف التهدم وشاهده سابقاً ولاحقاً ، إنه الذى يحتفظ بالأسرار البعيدة عن موقع العين البشرية التى قد تستعين بعين الخيال لتسعفها فى اكتشاف تلك الأسرار . لكنها مهما ابتعدت واقتربت فإن السر يبقى سراً ويبقى المكان الحافظ الأمين له «حومانة الدراج والمتثلم» إذن قاما فى خاطر الإنسان شاخصين مهيبين لأنهما يعلمان ما لايستطيع له علماً، ثم لايتكلمان / لم تكلم / مهابة أو استخفافاً .

لقد أوصل تملى الشاعر للتهدم الإنسانى فى مظاهر العدم المكانية إلى هذا الحزن الذى وضح جلياً لا من خلال المعانى التفسيرية المطروحة بالكلمات المكتوبة فحسب ، ولكن من خلال الحركة الزمنية التى تسير فيها النفس مع قراءة هذه الكلمات المنظومة أيضاً . فهى حركة تتأرجح

بين الاندفاع مع المقاطع السريعة المتمثلة بحروف الإطلاق « أو فى -حوما- درا ». والتوقف الفجائى الحادث من تصدى السكون والشدات الكثيرة فى الكلمات المستخدمة (أمن ، أم ، دمـ ، لم ، كلم ، الدّرا ، تلّم). وهذه حركة خفية تشعر بالصدمات التى تتعرض لها الذات إزاء رد المجتمع لخططها البناءة الطموحة فغدا معها المثال النابه يصفع من الواقع الجاهل. كل هذا يؤدى حتماً إلى إحباط الذات ودفعها إلى الانتكاس بدلاً من الاستمرار . ولكن النفس المنتكسة - كما صورها زهير فى شريحة الأطلال - ليست بالضعيفة لتقهر فتسكت أو تسجن فتهدأ وتطلق التمرد ، بل هى نفس تحاول لأنها لم تضع فى عرفها مبدأ الاستسلام بعد . إن الدفع إلى الخلف يجعلها تقف وقفة حساب مع المجتمع الذى يهدم ذاته بيده دون وعى ، والزمن كفيل هنا بإسعافها لأنها وهى تتراجع ، تعبر الزمن إلى الوراء لتسير عبر ماضيه حتى تصل إلى حاضره فترسم للمجتمع من جديد آتيه ومستقبله ولكن على أساس التزاوج بين / الأرض والسلام / منعاً لتكرار المأساة .

إن الموقف هنا هو موقف الضعيف المتطامن أمام هيبة الأقوى الصامت ، وهو موقف تناقضى لأنه يشعر بصغار من الإنسان على علمه وعقله أمام هيبة المكان على جهله وعدم قدرته. ومهما يكن فإنه يظل موقفاً يعكس ذات الشاعر الحزينة تجاه مايجرى فى مجتمعه من أساليب

تهدمية يقوم بها الإنسان ضد نفسه ، فالفئتان المتحاربتان عبس وذبيان تشهران السلاح من أجل أن تصلا إلى هذه النقطة الحرجة/ التهدم الإنسانى/ ، وهى نقطة مؤلمة لإنسان كالشاعر يقف فعلياً خارج دائرة الصراع ولكنه واقعياً يتلقى شروره . فقد تدفعه حقاً إلى أن يحتقر إنسانية الإنسان ويعلى عليها قدر الجماد العاجز عن أن يضر أحداً .

- أم أوفى ؟

من هى ؟ وما هى صفاتها ووظائفها كما أبرزتها قصيدة زهير ؟؟

لايهمنا إن كانت أم أوفى فى خيال الشاعر فتاة حقيقية أم خيالية ولكن الذى يهمنا أن أم أوفى فى قصيدته تؤلف معنى كبيراً ، إنها أساس الحياة التى كانت ، فالمرأة فى العصر الجاهلى كما هى فى كل عصر ، أم لقوم والمرأة حبيبة والمرأة صاحبة الأثر الباقى فى البيت .إنها صانعة الحياة وقطبها. إنها بالنسبة للشاعر الحياة الغابرة التى عرفها كغيره من أبناء عصره لأنها وهى على الأرض قد ملأتها حركة ونشاطاً حتى فرضت نفسها على ضمير الناس فغدوا يذكرونها فى كل مجلس وعبر كل زمن .

إنها التاريخ الشهير الذى تتشوق النفس خارج حدوده لمعرفة مكانه وما أن تجده حتى تتوقف عنده .

(أم أوفى) فى خيال الشاعر وفى خيالنا نحن الذين نتلقى شعره قصة مأساوية من الماضى ولكنها قصة تتكرر فى الحاضر ، وإذا لم يستفد الحاضر من تجارب أم أوفى القصة فإن الحاضر سيصبح مثلها مأساة ماضية ترددها الأيام اللاحقة .

هناك علاقة بين أم أوفى / والقوة الإنسانية فى معلقة زهير ، فأم أوفى مثال لأمة عزيزة كانت تعيش فوق المكان بحيوية الإنسان الطامح ، جاهدت وقاومت الفناء مرات عديدة ولكنها وقعت فيما يقع فيه مجتمع زهير الآن ، وقعت فى حرب دمرت فيها نفسها وربما غيرها أيضاً ولم يعد باقياً منها سوى دمنة بالية تدل على أنها كانت موجودة . ويدفعنا إلى هذا الاستنتاج علاقات أبرزتها أبيات الأطلال .

أولاها - العلاقة بين حياة أم أوفى / ومماتها فى إحساس الشاعر :

وقد تمثل ذلك فى دهشة الشاعر للصوت الذى أصبح ميتاً «لم تكلم» فى البيت الأول : لقد دفعه هذا الحدث إلى الوقوف عند حدود الموت والحياة ، كانت (أم أوفى) قوة تملأ الأرض والسماء بصوتها المدوى حتى دخل هذا الصوت عقل الزمان فتحدث عنه ، كيف لهذا الصوت أن تنعدم ذبذباته ولم يعد يتكلم . إنها لحظة مفجعة توقف الإنسان وبخاصة الإنسان البدائى عند حدود التناقض الدنيوى الرهيب : إن الذى كانت تسكت كل الأصوات حين سماعها صوته بالأمس قد تغيرت حاله الآن فغدت كل الأصوات تجلجل ماعدا صوته ، ما أرهب هذا وأقساه عندما يقف فى رحابه العقل مفكراً : إن قسوته لتبعث تناقض الإنسان مع ذاته حتى ليبدو مشوش الداخل والخارج ، كل نوازعه بما فيها من تباين تثور وتتدافع . والنوازع مختلفة الاستجابة لمثل هذه الرهبة

فبعضها ضعيف يستسلم ولايمارى أمراً وبعضها الآخر عنيد لايقبل الأمر بهذه السهولة إن فيه حاجة لأن يعرف ويعى. ومن هنا يحدث الشك ومن هنا يحدث اليقين . فزهير يشك هنا لكونه يحمل معرفة سابقة عن قدرة القوة المقهورة ، ولكن تظل فى المسألة أمور بينه تدعوه لأن يصدق مايبدو لحواسه حقيقية : إنه نفس الذى يعرفه مكاناً لأم أوفى - «حومانة الدراج والمتثلم» فلِمَ لايصدق من أن مكان الموت الآن هو عين مكان الحياة التى كانت بالأمس مجلجلة تدفع قوتها قوى الأرض التى عرفتها.

وثانيتها - العلاقة بين موت أم أوفى / وحياة الحيوان فوق أرضها :

جعل الشاعر فى البيت الرابع علاقة جدلية بين حضور الحيوان وغياب أم أوفى (القوة الإنسانية) فلم يكن ممكناً أن يعيش الحيوان فى أرض أم أوفى حين كانت قوة ترعب الإنسان فضلاً عن الحيوان ، لكن لما زالت القوة المخيفة زالت معها مظاهر الخوف وقد دفع هذا الحيوان بل الضعيف من الحيوان أن يقيم حياته فى موطن القوة الزائلة . لم يأت اختيار الشاعر للعين والآرام هنا ليقول فقط : إن البلاد أصبحت خالية إلا من الحيوان يسكنها ولكنه اختيار يوحى بمعان أبعد من ذلك بكثير . فالعين والآرام ليست أى حيوان ولكنها نوع يطلبه الإنسان القديم للصيد، فحضور حياته مع حياة ذلك الإنسان حدث لم تشهده تلك الأرض . كأنى به أراد أن يقول : كانت هذه الأرض محرمة على هذا النوع من الحيوان

لأنها كانت مأهولة بالقوة الإنسانية لكنْ بانعدام حياة القوة انعدم الخوف وحلَّ محله الأمان مما أعزى طريد الأمس أن يصبح أنيس المكان . ومن هنا جاءت الأوصاف والهيئات التى كانت عليها هذه الحيوانات لترفد هذا المعنى وتعمقه فالعين والأرام اللائى (يمشين خلفه) وأطلاؤها اللائى (ينهضن من كل مجثم) مظاهر ثابتة للشعور الداخلى بالأمان ، وهو شعور لم يأت وليد اللحظة الحاضرة ، وإنما جاء بعد ممارسة العيش الآمن فى هذا المكان زمناً طويلاً حتى ترسخ وأصبح طبيعياً فى النفس .

إن القوة التى كانت ترهب أقوياء الناس والحيوان بالأمس انعدمت حتى أصبحت ضعاف الحيوان تسرح فى مكانها باطمئنان . أليس الموقف موقف عبرة لكل من يغتر بقوته على الأرض ؟

أليس موقفاً مؤثراً إلى درجة أن يبعث فى كل صاحب قوة أن يراجع حسابه وعلاقاته وأن يوطد هذه العلاقات فى الأرض على أساس المحبة لا الرهبة . فالمحبة هى التى تزرع فى الأرض ذكراً حسناً أما القوة الضالة فلا تخلف سوى الشر والسوء والمتاهات لبنى البشر جميعاً .

ثم أليس المعنى موجهاً من الداخل لتسويد روح السلام فى الأرض بين الأفراد والجماعات ؟؟

وثالثتها - العلاقة بين « أم أوفى / وديارها » - البيتان الأول والثانى- التى بسطت عليها نفوذها :

ليس من الضروري أن نتوقف عند التحديد الذى يفسر (الرقمتين) مثلاً بأنهما المسافة الواقعة بين (رقمة) المدينة و (رقمة) البصرة ، فوظيفة الشعر الإيحاء لا التحديد ، فالذى كان يهم الشاعر فى ذكره ديار أم أوفى القوة ، هو قضايا فردية واجتماعية وإنسانية مرتبطة بشكل أساسى بسعة المكان الذى كانت تسيطر عليه ، فأم أوفى لم تكن القوة الكلامية التى أخرست فحسب ولكنها القوة الحربية التى أذلت بالأمس أمماً واكتسحت بلاداً مترامية الأنحاء ، ثم تلاشت فتلاشت معها ممالكها ولم يبق منها سوى علامات طفيفة كالوشم فى ظاهر اليد. إن تملى سعة ملك أم أوفى هذه يثير فى أذهاننا شريعة الناس فى ذلك الزمان التائه ، لقد كانت شريعة القوة من ناحية والذل من ناحية أخرى . فالقوة وحدها هى التى تتحكم بمصائر العباد ، فهى التى ترفع أناساً وتذل أناساً ، ومن رفعته قوته بطش وظلم ليحقق لنفسه أحلامها فى المجد والسلطان ، ولقد صور زهير هذه الشريعة ساخراً منها - كما أعتقد - فى البيت الرابع والخمسين :

ومَنْ لايذُد عَنْ حوضِه بسِلاحِهِ   يُهَدَّمْ ومَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ(١)

قد يستوقفنا سؤال مهم . ماذا يعنى اختيار الشاعر لصورة (الوشم فى نواشر معصم) ليجعلها شبيهة بالآثار الباقية من الديار ؟ لماذا الوشم ؟ ولماذا النواشر ؟ ولماذا المعصم ؟

---

١) شرح ديوان زهير بن أبى سُلمى ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى - أذار ١٩٦٨، ص ٣١.

لقد تكررت مثل هذه الصورة فى ،صف الأطلال عند غيره من شعراء العصر الجاهلى وبخاصة شعراء المعلقات ، وهذا يدفعنا إلى النظر إليها على أساس رمزى فالصورة المكررة ، كما تشير دراسات الصورة - هى صورة رمزية.

والنظرة الحضارية الجديدة - على أية حال - لاتكتفى بالتوقف عند حدود الشكل فى الصورة لتقول : إن مابقى من هذه الديار يشبه مراجع الوشم ، وهى لاتقنع بأقل من أن تعاد الصورة إلى توافق داخلى يرتبط بالنبض الإنسانى الذى يتحرك فوق طرفين كما تجرى العربة فوق جسر قائم على حائطين ، فالخلل فى أحد الحائطين يلحق الضرر بوظيفة الثانى مع أنه بعيد عنه وهكذا .

ما الدافع الذى ألهم الإنسان البدائى إلى أن يتعذب برضا حتى يثبت الوشم فوق جسده .

من الصعب أن نصل إلى تعليل علمى منطقى مقنع حول الدافع الحقيقى لأول إنسان استعمل الوشم حتى مع اطلاعنا على تفسيرات علماء الانثروبولوچيا لذلك ، لكننا قد نتفق مع الذى رأى منهم أن للمسألة علاقة باعتقاد الإنسان وموقفه من الحياة فقد يعتقد القوة فى نفسه أو يتمناها على الأقل فيرسم مايوحى بذلك من حيوان أو طير ، وقد يعتقد اعتقاداً دينياً ما فيرسم مايرمز إليه ، وقد تظن المرأة أن وشماً

على هيئة مايجملها فترسمه على وجهها أو مناطق من جسدها ، ومن هنا تأتى استهانة الإنسان بتعذيب الجسد آنياً من أجل تخليد مايرضى عقله ويملأ وجدانه،بل ربما كان ذلك لفلسفة خاصة هى اختلاط الدم بالمادة الجديدة المضافة إلى الجسد ليكون هذا أقدر على إشباع رغبة الذات الواعية التى تطلب عادة التصاقاً بالحس والفعل الصادر عما تؤمن به .

قد يكون هذا هو السبب الخفى من وراء ذكر زهير للنواشر - وهى عصب الذراع - هنا ، فهى التى تنقل الدم باستمرار ، وهى التى تضمن ملامسة هذا الدم لهذا الوشم الرمزى الذى أصبح جزءاً من الجسد الآدمى. فالمعتقد قد رسخ وأصبح الدم البشرى يغذيه ويرفده بالحياة والبقاء ، وإذا كان الوعى أو اللاوعى عند الإنسان قد مثل هذه العملية المعقدة بوشم بسيط المظهر يضعه الفرد الاجتماعى فوق ذراعه ليقول بعفوية تامة : إن حياتى مرهونة بمبدئى وهى فدى له أبداً فإن إنسان اليوم يحقق هذا بالقول والفعل. إن قول الشاعر عبد الرحيم محمود الخالد :

سأحمل روحى على راحتى ... وألقى بها فى مهاوى الردى
فإما حياة تسر الصديق ... وإما ممات يغيض العدى

شكل آخر من أشكال الرمز الذى اقترن بالوشم قديماً : الدم أبداً يخدم المبدأ لأن الدم ظاهر مادى يفنى والمبدأ باطن روحى يخلد .

وقد نسأل : مافائدة (المعصم) فى صورة زهير ؟ إذا أردنا متابعة الشرح السابق بمراعاة التداخل النفسى والفكرى والاجتماعى زعمنا أن

المعصم ربما كان يرمز إلى عمق مماثل للأعماق التى حققتها الكلمتان السابقتان عليه :

فالمعصم بالنسبة للإنسان مكان بارز مرئى من جسده ، وهو موضع القوة وأداتها المستخدمة فى المصاولة والمحاربة ومن هذه الوظائف تأتى الرمزية المرتبطة به فى الصورة .

فإن من يعتنق مبدءاً ويكون مستعداً أن يسفح دمه فى سبيله لرجل أراد لهذا المبدأ أن يخرج من دائرة الظلام إلى دوائر النور حتى يغدو بارزاً مشاهداً. إن الإنسان بمبدئه المعروف يحقق معنى وجوده الإنسانى بين بنى جنسه ، فهو مجال جدله وجداله وفخره واعتزازه ، وقد يتبادر إلى خواطرنا هنا - مثلاً - العبرة من زراعة المشاعل فوق الجبال المحيطة بمكان القبيلة - وهى عادة عربية قديمة - ليهتدى بها التائهون والجياع ، أليس فى ذلك إشعار بمواطن الكرم ؟

ثم ماحصيلة ذلك العمل الفخور ؟ أليست حصيلته ذكراً طيباً يبقى على الأيام ؟

لقد كان المعصم يحقق هذا ويرمز إليه فى صورة الوشم السابقة لأنه أداة قوته وبروزه .

والأداة يجب أن تتوافق مع المبدأ الذى تحمل حتى تكون قادرة على تجسيده بشكل موفق ، ولقد امتد التوافق الموضوعى فى صورة الوشم السابقة وأداتها إلى أن يوجد ذاته فى توافق النغمة الداخلية لهذين

العنصرين فى دخيلة الشاعر . فهناك تآخ إيقاعى يصدر ترديداً وتجاوباً نغمياً بين جزيئات العناصر المشتركة (مراجع وشم فى نواشر معصم) . فالمرجع تتماثل إيقاعياً مع النواشر وكذلك يتماثل وشم مع معصم . وهذا التوزيع الإيقاعى له مبرر خفى .

فالمراجع تشير إلى تعدد الترجيع فى الغرز التى يبتدىء بها الوشم على الجسد وكذلك النواشر فهى تعدد للناشرة أو العصب الصغير المنتشر فى اليد . وإذا كان الوشم يعنى توحيد التعدد فى المكان الصورى العدمى فإن المعصم أيضاً توحيد للنواشر والأعصاب فى المكان الإنسانى الحياتى ، وهكذا تغدو مظاهر الحياة ناقلة متوافقة مع مظاهر الموت التى تنبىء بها أو أريد لها أن تنبىء بها .

والآن ما القيمة التى أعطتها الصورة للمعانى القائمة فى البيت وفى كل مقطع «الأطلال» ؟

كأن الشاعر أراد الإيحاء بأنه كانت لأم أوفى (القوة الأرضية) بلاد واسعة جداً بسطت نفوذها عليها بالقوة التى امتلكتها (هذا هو الظاهر) لكنها تهدمت ولم يعد لها من وجود سوى المعالم التى تشبه وشماً فى نواشر معصم (هذه هى الروح). إن مظاهر الملك والسطوة وهى مظاهر مادية قد زالت ولم يعد لتلك القوة الجبارة إلا ذكر يرفعها أو ينزل من قدرها . لقد كانت حركتها وحيويتها التى تدفقت فى شرايين الحياة تدفق

الدم فى شرايين الإنسان ، لكن الحركة والحيوية قد توقفت الآن كما يتوقف الدم فى شرايين الأموات فماذا بقى بعد ذلك ؟ لقد بقى الذكر لها كما يبقى مبدأ الإنسان للإنسان الميت ، وهو مبدأ يعلى من شأن صاحبه عادة أو يحط من قدره . فالموقف كله موقف عظة وهو يلح على الإنسان الرائد فى المجتمع - والشعراء يقومون بهذا الدور دائماً - أن يتملاه جيداً وأن يتعظ به وأن ينقل إتعاظه ورؤاة لغيره بطريقة تجعلهم يدركون حقيقة دورهم فى الحياة . وأعتقد أن دور زهير هنا لايعدو أن يكون تحقيقاً لهذا كله.

ورابعتها - العلاقة بين الزمن (عشرين حجة) وخبرة الشاعر للمكان (البيت الرابع) :

لايهمنا أن يتطابق تفسيرنا مع التحديد الدقيق للعشرين حجة الملفوظة فى البيت ولكن الذى يهمنا أنها دلالة على زمن ماض بعيد . ثم لايهمنا أن تكون تجربة الوقوف بالدار تجربة شخصية فعلية مر بها الشاعر ولكن الذى يجب أن نضعه فى إدراكنا أنها تجربة إنسانية لإنسان أطلع على حالين متناقضين : العدم الحاضر / والحياة الغابرة .

فالحجج العشرون تقويم مادى فى حساب التاريخ لكنها فى حساب الشعر والفن عالم من المتغيرات الإنسانية : ما الموقف الذى كان وما الموقف الذى أصبح ؟ . إنه التناقض الثنائى الأبدى بين الثبات والتحول:

فالقوة التى كانت ، كانت قوة أزلية فى نظر أصحابها وهذا ماجعلهم يبغون ويفسقون ، لكنها فى حساب الزمن لحظة من التجلى تعقبها لحظات من التأرجح والتوقف والزوال هكذا يكون الزمان عندما ينظر إليه الإنسان بوعيه العاقل وهى النظرة التى طمحت الأبيات أن توجه إليها أنظار المتحاربين فى مجتمع زهير .

فعظمتها فى أنها تحيى تجربة الزمن فى عقل الإنسان وخاطره : الزمن الماضى وهو زاه بعمران المكان والزمن الآتى بظلامه الذى يسد على الإنسان طريق المعرفة حتى الإنسان الذى خبرها زماناً « فلأيا عرفت الدار بعد توهم » - البيت الرابع . فالفرق بين حصيلة الزمنين فى التجربة الإنسانية رؤية الخيال الراسم من الأبعاد الذهنية حدوداً للوهم الجميل/ورؤية الواقع المجسد لإبعاد الحياة السلبية التى تحبط جهد الإنسان وكل منافذ الخير عنده فى لحظة رهبة وغفلة. هذا الفارق التناقضى بين الحصيلتين يوهم العقل البشرى بأن لوحة كاذبة ترتسم فوق المكان ، قد يصدق الإنسان هذا الوهم فيعاود النظر والتحديث ، ربما وقف فى مكان غير الذى عرفه ، ربما ضلَّ السبيل نتيجة سبب مادى خاص ، ولكن صوت الحقيقة لايغيب عن عين العقل رغم كل محاولات التمرد النفسى عليه. الكلمة (لأيا) تصور بإخلاص عنصر المجاهدة والصراع الداخلى الحاد الذى ينتاب الإنسان عادة فى مثل هذه المواقف،

إنه بحاجة إلى وقت حتى يستطيع صوت الواقع أن يفرض نفسه على الأصوات الأخرى التى تريده أن يخرس إلى الأبد ، بينما كلمة (عرفت) تمثل عنصر الرضا بالمعرفة ولو أنها كانت معرفة لاتسر . والعلاقة بين المعرفة / والتوهم تمثل عملية التفكير المستمرة بإمكانية حدوث ما لايصدق والإنسان يستعين عادة فى حل هذا اللغز بالمعرفة العقلية والخبرة الذاتية لما يمكن فى عرف الإنسان والحياة وما لايمكن . فالسؤال الذى طرحه زهير منذ البدء ووقف منه بصفته إنساناً ، فى صراع حاد مع دوافعه وانفعالاته هو : هل يمكن لهذا أن يكون ؟ وكان الجواب اليقينى المنتظر واحداً من إثنين : إما (لا) وإما (نعم) فلما جاءه أحدهما (نعم) سكنت جوارحه واعترف بهدوء أنه علم الحقيقة الممكنة فى حياة الإنسان وأنه أذعن لهذه المعرفة (عرفت) على شدة إيلامها .

وإذا كنا سابقاً عقدنا مقارنة بين حركة الصوت العابر وسط الكلمات المنظومة وحالة الإنسان المتألم بغضب ودهشة ، فإننا نجد - إذا واصلنا المقارنة - أن حركة الصوت العابر وسط الألفاظ المنظومة هنا (فلأيا عرفت الدار بعد توهم) تشعرنا بحالة الإنسان المذعن بألم للحقيقة ، لأن هذه الحركة تنساب بهدوء شبيه بهدوء الساكن المتعب .

وهذا طبيعى إذا ماعرفنا أن حركة النفس تمثلت فى مقطعين مختلفين، ابتدءا فى البيت الأول وانتهيا فى الرابع . ولم يتمثل الاختلاف بين حركة النفس هنا وهناك فى النغمة الصوتية فحسب ولكن

فى الأساليب أيضاً ، فالاستفهام الإنكارى الذى ابتدأت به القصيدة حركة من حركات النفس الداخلية الرافضة للواقع - كما قلنا - أما أسلوب الخبر الذى انتهى به البيت الرابع فحركة من حركات النفس المتألفة التى تعترف الآن بأن ما كان وهماً أصبح حقيقة ، وبأنها عاجزة عن رد أمر انتهى حدوثه . إذا كان لها أن تفكر فى شىء فلتفكر بالطريقة التى تستطيع بها أن تدرأ خطر الماضى عن الحاضر الذى تعيشه ويعيشه معها كل المجتمع خاصة وأنه يسير فى خطأ قد يتسبب فى إلحاقه بمجتمع (أم أوفى) المدمر .

إن عليه أن يفكر بكيفية تثبيت العلاقة بين الأرض / والسلام من جديد ، وكان هذا مايشغله حقاً كما سنرى .

وخامستها - العلاقة بين الربع / والسلام :

وقف الشاعر أمام مكان القوة الإنسانية وأهدى ربعه سلاماً من أعماق أعماقه - البيت السادس - ... .

وأول مايستوقفنا فى هذا أن تمنى السلام لربع الدار وليس إلى الدار

«فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا أنعم صباحاً أيها الربع وأسلم»

وهذا يدلنا على أن نظرة الشاعر شمولية فالربع يضم الدار وكل ما كان لها من أرض، وإذا أهدى الربع سلامه فإنه يتمنى أن يعم هذا السلام الدار وكل الأرض التى امتدت قوتها فوقها. وأعتقد أن الذى ساهم فى

بلورة هذه النظرة الوضع الذى كان عليه مجتمعه الغارق فى متاهة الحرب المدمرة ، ولهذا لم نستبعد سابقاً أن يكون الشاعر قد فكر فعلاً فى أن الذى أوصل بأم أوفى إلى هذا التهدم السريع هو الحرب الذاتية التى أعلنتها أم أوفى على نفسها ، فانقسم أبناؤها إلى خصمين متحاربين كما ينقسم أبناء قبيلته ولهذا فليس هناك مايمنع أن يكون قد رأى أم أوفى فى قبيلته ، بل لماذا لاتكون أم أوفى هى القبيلة الأم للفئتين المتحاربتين فى عصره . كانت أم أوفى قوية حين كانت متحدة متآلفة لكنها الآن تتهدم بعد أن اختلف أبناؤها وأصبح كل منهم يشكل جماعة تحارب أختها . نعم اندمجت أم أوفى الخيال فى أم أوفى الواقع وولدا فى عقله معرفة واعية للحقيقة .

لقد عرف الحقيقة بجلاء الآن وما عليه إلا أن ينسحب من الخيال إلى الواقع ومن الماضى إلى الحاضر .

والتفكير فى الحاضر يجعلنا نكشف العلاقة بين النعيم / والصباح فى البيت السابق (ألا أنعم صباحاً أيها الربع وأسلم) وعندما يتلقى الإنسان اشعاراً بالنعيم يفكر فى نقيضه ، الشقاء وكذلك حين يسمع مايشعر بولادة يوم جديد متمثل فى الصباح يفكر بالليل الذى كان. فإذا كان الشاعر قد استاء من شقاء الناس بصراع القوى التى لم تخلف إلا هلاكاً لكل شىء ، فإنه يفكر الآن بالنعيم الذى يجب أن يخلفه . وإذا

كـان العـالم من حوله عـاش ذلك الشـقـاء فى ليل الزمـان فـإن الليل قـد انتـهى أو كـاد مع بداية عـهـد جـديد بصبح جـديد ينفى كـل ظلام أتى مع الليل الذى غدا مـاضيـاً. لقد بـدأ الزمـان - فى عـقليـة الشـاعـر - بمعرفـة واضحة تقتضى تجنب أخطاء التائهين، فالدنيا المظلمة - الماضى المتهدم- قـد اندثرت إلى الأبد وجـاء صبـاح جـديد ورجـال جـدد فـيـجب أن يخلق مجتمع جديد يتناقض مع الذى كان .

ومن هنا - كمـا أعـتـقـد - أوجـد حـيـاة فى النؤى والأثافى بعـد أن نسب الأثافى إلى نفسه فى البيت الخامس (أثافى سفعـاً ونؤيا ... لم يتثلم).

إننى أعـتـقد أن مثل هذا الاستثناء من التدمير له مبرر معقول إذا مـاقـرن بالحـاضر الذى يحتل المكان الأول من تفكيـر الشـاعـر. لم يصل مجتمعه بعد إلى التدمير الكامل فلا تزال فيـه بقية من حيـاة قادرة على أن تمتد إذا مـا أحسنت رعايتها . إن الشاعر لم ييأس من إنقاذ مـجتمعه وإنما يحدوه الأمل فى إعادة الحياة إليه إذا ما وظفت إيجابياته بحكمة .

كأنى به وقان مـوقف الجهل والمعرفـة : فـالجهل هو الذى جعل الزمـان حكماً على البشر شهدته وسجلته فى صفحات تاريخها ماضياً وذكرى للاعـتـبـار ، لكن المعرفـة تريد أن تغيـر وجه الواقع ليتـمـرد على الزمـان بصـفـتـه القـديمة ويـأتى بزمـان جـديد لـه صـفـة الإشـراق والنور

(صباحاً) ثم ليتصالح مع المكان. فإذا كانت حضارة أم أوفى قد تهدمت لأن الجهل لم يقم فيها من يقوّم اعوجاجها فإن حضارة قوم زهير لم تنته بعد رغم الجهالة المستحكمة فيها. إن معرفة الحقيقة قادرة على أن تلعب دوراً مهماً فى إنقاذها مما أصاب غيرها. لقد تعلم الشاعر الحقيقة من المكان الذى وقف فيه يسأله فأجابه بصمت رهيب بليغ ، ولهذا لم يعد المكان فى نظره مكاناً ميتاً ولكنه أصبح مكاناً واعياً لكل نبض فوقه . إنه كالأب الذى يستقبل الأبناء ويودعهم بطرائق مختلفة ، لذلك هو مهيب ورهيب فى وقت واحد ، لقد تقاتل أبناؤه فوق ظهره فقتل أحدهما الآخر ثم قتل الموت القاتل وهو يرى ولايستطيع إيقاف ذلك ... ما أعظم صبره؟ وأقوى جلده وعزيمته ؟ لهذا استحق أمنية « السلام » .

فالشعور الإنسانى هو الذى تحول معه الحجر نبضاً والتراب فماً والمكان كله إنساناً وقوراً وهو نفسه الذى فرض على زهير هذا الموقف الجمالى الذى خاطب فيه المكان برقة وحسرة ومواساة .

ثم انتقل الشاعر من اللحظة الطللية إلى حركة الظعائن، وأول ما نلاحظه فى مشهد الظعائن أنها تتحرك فى المستقبل (تبصر، ترى) ولكن جذور هذه الحركة تبدأ من الماضى (تحملن) وفى هذا إيحاء بما قلناه آنفاً، فالماضى هو الذى دفع الشاعر للالتفات إلى المستقبل الذى يريده أن يكون.

كأنى به وقف بين زمنين يقع الماضى منهما فى جانب ويقع المستقبل فى جانب آخر ، وإذا كان قد ارتحل بخياله عبر الماضى فتجول فيه حتى وصل معه إلى الحاضر فإنه يتحرك بعد ذلك عبر المجهول الآتى وسلاحه فى ذلك ماحصّله من خبرة الماضى والحاضر معاً. وعلى هذا فهو يتخطى عتبات الموت التى كان يقف فوقها إلى رؤية الحياة الآملة القادمة . ومن هنا فإن حركة الظعائن هى حركة النفس التى توجه الزمن نحو المثال أو تستنزل المثال ليلتئم بالزمن المتحرك فى نقطة تحددها رغبة الشاعر الجامحة .

وحتى نتوصل إلى سمة هذا المجتمع الجديد الذى أصبح فى خياله يتعادل موضوعياً بالظعائن علينا أن ندرك المعانى الخلفية لكلمات البيت الأول من الأبيات التى وصف فيها هذه الظعائن وأن نلتفت خلال ذلك إلى العلاقات التى تحكمها معاً .

(الظعائن ، خليلى ، علياء ، تبصر ، تحملن ، جرثم)

إن لكل كلمة من كلمات البيت مهمة فى الدلالة على السمات المميزة للمجتمع المستقبلى المثالى الجديد . فمن صفات هذا المجتمع الجمال والصفاء وهى صفات تحملها كلمة (الظعائن) لأنها توحى بالمرأة المأمولة أو المرأة المشتهاة ، والمرأة تكون كذلك حين تحوى صفات الجمال الشكلى والصفاء النفسى ، فهذه سمات ترتاح لها كل نفس .

وهو مجتمع التعاون والتآلف والمشاركة الروحية فى تلقّى الحياة الباسمة أو الحياة العابسة ، وهذا ماتوحى به كلمة (خليلى) ، فهى كلمة أبعد ارتباطاً من كلمة (الصديق) أو (الصاحب) مثلاً وهى توحى هنا بمعان جذرية ، فالذى أفسد الماضى ويفسد الحاضر هم الأفراد بعداواتهم الجاهلية لذا لابد أن تتغير سمة العلاقة بين الأفراد فى المجتمع المتخيل وذلك بأن ترتفع نفوسهم ارتفاع المجتمع ليواصل هذا المجتمع بهم مسيرته (العلوية).

والمجتمع الجديد حركة نحو العلياء (الرفعة والسمو) وليس من شأنه الانحطاط أو التدنى شأن الواقع الذى يشهده الشاعر .

ولما كان هذا المجتمع غريباً لأنه فريد وجديد فإن فهمه لايكون بسيطاً ، بل ربما لاتستطيع الحواس أن تصل إلى وعيه وإدراكه. إنه بحاجة إلى (تبصر) بالبصر والبصيرة . إننى أعتقد أن هذا هو الذى فرض كلمة (تبصر) بدلاً من كلمة (أنظر) مثلاً لأن الأولى تتطلب عمقاً وجهداً فى الرؤية الحسية والرؤية الذهنية ، ولهذا مساس باستعداد الإنسان الفطرى لإدراك أو عدم إدراك الأشياء. إن الإنسان عادة يدرك الأشياء المألوفة بسهولة ، لكن الأشياء الجديدة وخاصة الغريبة بجدتها لاتدرك منه بسهولة مماثلة ، إنها بحاجة إلى بذل جهد كاف لتتحصل فى الوجدان واقعاً شاخصاً .

ثم أن المجتمع الجديد مجتمع ناشط فاعل فإنسانه يجاهد من أجل المحافظة على الصفاء الروحى والسلام النفسى لأفراده ، ومن هنا جاءت كلمة (تحملن) مشعرة بالجهد الذى يبذل من أجل صناعة هذا المجتمع المأمول ومن أجل تسليمه من مخاطر الحياة التى تنتظره فى واقعه الجديد.

إنه مجتمع انبثق من السلام المبدع المنتج ، وهذا ماتشعرنا به كلمة (جرثم) التى هى اسم ماء لبنى أسد كما فى الشرح . ومن الماء يخلق كل شىء حى فالماء يعنى الحياة الصافية صفاء السلام .

وكون هذا المجتمع مخلوقاً من الماء يعنى أنه لم يخلق من العدم أو من غير الأشياء التى كونت الحياة الحاضرة أن التى أوجدته هى الأشياء نفسها التى أوجدت الحاضر والماضى ولكن الصفة التى اكتسبتها صفة خاصة ترتفع فوق صفاتهما ، إنها صفة علوية كما قال : (علياء ، فوق).

قيمة البيت الأول من مقطع (الظعائن) أنه حدد لنا العناصر الأساسية المكونة للمجتمع الذى رأى أنه المجتمع البديل لمجتمعه القائم وقد برزت هذه العناصر فى بقية أبيات المقطع ، فسمة السمو برزت فى (علون) فى البيت الثامن و (يعلون) فى الثالث عشر وهاتان كلمتان أضافتا بعداً عملياً جديداً لمواصلة التسامى والنفاذ عبر نافذة التجلى نحو الأفق المضىء للحياة . وصفة الجمال استحضرت فى البيت التاسع

فالظعائن (ملهى للطيف) و (منظر أنيق لعين الناظر المتوسم) ولكن هذه الأوصاف منحت المجتمع عمقاً لفهم الجمال المنشود ، فالجمال القائم هنا ليس جمال الشكل فحسب، ولكنه جمال المعنى المتحصل بالفعل والممارسة المخلصة. ولهذا قصر اللهو على (اللطيف) والتمتع على (الناظر المتوسم) فالمجتمع الجديد ليس مجتمع الخمول والتسرى والتمتع ولكنه مجتمع العمل والصدق فيه. هناك فرق تجريبى بين الجمال الشكلى الذى تشكل خارج الذات والجمال الذى اكتشفته الذات وشاركت فى صنعه ، فجمال المجتمع المطروح هو جمال يتحصل للفرد العامل بعد أن يعانى نسج خيط من خيوطه الضاربة فى أعماق أعماقه. وقد اجتمعت أكثر من صفة فى الصورة القائمة فى البيت الثامن حيث وصف الأغطية التى جلل فيها المتاع .

علون بأنماط عتاق وكـــله   وراد حواشيها مشاكهة الــدم

فهذه الصورة توحى بتناقض عجيب يبعث فى الفكر نشاطاً للتجول فى ماهية حياة الإنسان فوق الأرض فلون الدم ينذر بالموت وهو - مع ذلك - اللون الذى يتجمل به الإنسان وبخاصة المرأة مظهر اللذة الآدمية التى يريدها الإنسان دائماً زينة دنياه . فأى حياة هذه التى يعيشها الإنسان وسط تناقضات غريبة ؟ إنه شعور الذى يدرك حقائق الكون الرهيبة وسط أمة غافلة عنها وتصدر فى أعمالها وعلاقاتها عن أخطاء

قاتلة مميتة بشعة ، إنه شعور يختلط فيه الحرص والغضب والأسف والحسرة مع السخرية المرة من اللامبالاه التى يعيشها الناس التافهون المتخاصمون المتحاربون .

وعنصر الأصالة والتجاوز أهم العناصر التى تبدو فى الصورة. إن المجتمع الجديد - كما يتخيله الشاعر ليس مجتمعاً مقطوع الأوصال وإنما هو راسخ الجذور فى القديم ، فالأنماط الزاهية التى يلبسها الآن هى أنماط تعود إلى القديم الذى كان والكلة الجميلة الحواشى تقرن فى لونها بلون الدم الذى يسيل من المتحاربين فى الحاضر . إن المجتمع الذى توحى به الظعائن لهو مجتمع يرتبط بالماضى والحاضر ولكنه يتجاوزهما بالارتفاع فوقهما. إنه يعيد البهاء إلى الجميل القديم ويلبسه ، فليس كل مافى الماضى قبيحاً ولكننا قد نجد فى الماضى جمالاً يمكن لنا أن نستغله فى الجمال الذى نريد صنعه .

والصفة السائدة فى مشهد الظعائن - حركة المجتمع الجديد - هى صفة الصراع.

لقد قاد هذا التوافق النفسى مع الزمان إلى توافق نغمى فى الكلمات المعبرة عنه ، فالمجتمع الذى تواءمت آماله مع أفعاله فى لحظة من الرضا غداً مجتمعاً بهيجاً يسير بخيلاء الراقصين على أنغام الكلمات الموقعة توقيعاً يبرز مع الصوت والحركة (بكرن بكوراً ، استحرن بسحره) .

فالمجتمع الذى تتوفر له الصفات المرسومة آنفاً هو مجتمع يصاول ويحاول ليخرج منتصراً ، بل منتشياً بالنصر. وهو يبدأ صراعه مع الزمن: «بكرن بكوراً واستحرن بسحره» فصوت العمل يدفع الإنسان إلى أن يخطط لبدايته وأن يحمل أملاً يتوخى أن يصل إليه مع نهايته ، وهو يستهين بكل أشكال التباطؤ والكسل التى تشهر بها البكرة والسحرة ، فمن زمن الخمول الإنسانى ابتدأ نشاطه وفاعليته ، وهذا إشعار بانتزاع الإنسان من لذة قائمة لإنجاز هدف أسمى مرسوم فى المستقبل ، وفى هذا ارتفاع فوق الآنى الزائل للوصول إلى الآتى الباقى .

وإذا قرنا ذلك كله مع كلمة (صباحاً) التى أنهى بها مقطع الأطلال أدركنا أن بداية نور الصباح تعنى بداية تكوين الحياة الجديدة بفعلها المنتج وبهجتها المفرحة. ويدخل مجتمعه الجديد فى صراع آخر مع المكان «فهى ووادى الرس كاليد فى الفم» .

أى يد ؟ وأى فم ؟ إن كلاً منهما يبدأ بـ (أل) وهى (أل) الجنسية ، وعليه فإن اليد عامة تعنى كل يد وكذلك الفم يعنى كل فم . وإذا سرنا معه فى استكمال عناصر الصورة واجهنا هول الفم المرسوم فيها فهو لا يتطابق مع أى فم فى الوجود ، ولابد أن يكون فماً لشىء رهيب مزروع فى خيال الشاعر ووجدانه. ألا يمكن أن يكون فم الموت المتخيل ؟

إن الأبيـات اللاحـقـة تكشف عن اسـتـمـرارية مـسـيـرة وتخطيـه ذلك المكان، وهذا إشعار بأن قوة هذا المجتمع أقوى من أن يعيقها المكان مهما كان خطراً. إن المجتمع سائر نحو غاية مثالية وهو لايتوقف عن تحقيقها أبداً .

إذا كانت البكرة والسحرة توحيان كما استنتجنا قبل قليل بالحياة الجديدة فإن الوادى مكان من الأمكنة الكثيرة المهيأة لدفن هذه الحياة ، وقد وصل إليه المجتمع المتخيل الآن فبدأ وكأنه يتعرض مع وصوله إياه إلى إمكانيـة فنائه. لكن هل استـسلم هذا المجتـمع لعـامل الفناء الذى ينتظره ؟

فقد بدأت الحركة أولاً بتوافق من الداخل فتخطت بهذا التوافق عائق الزمن أو الخارج ، لكن الحركة الآن حركة نحو صراع جديد وخارج جديد لذلك تغيـرت سمـتهـا واتخذت شكلاً يتـلاءم وحجم القلق الذى ينتـاب النفس الإنسانية فى مثل هذه الحال .

ومن تفحصنا للعلاقة بين المجتمع المرسوم / وبين الزمان والمكان نقف عند حدود تناقض مـثيـر . فـالسـعـادة المطربة التى بانت خلال الصـورة الأولى من صور حركة ذلك المجتمع (بَكَرْنَ بَكُوراً ...) فى البيت العاشر أصبحت قرينة للخوف والشقـاء كمـا أبرزتهـا الصورة الثـانيـة ، ولقد انعكس ذلك على حركة النفس فى الصورتين فـالحركـة الصادرة عن نظم

الكلمات / فهنّ ، الرّسّ ، اليد ، الفم / حركة بطيئة متعثرة ، وهى حركة الخائف المترقب المتلفت يمنه ويسره ، وهذه خلاف التى لمسناها فى الصورة الأولى .

ودخل المجتمع الجديد فى صراع ثالث مع الإنسان التائه فكان جهاده مجيداً .

فالعلاقة بين المحلّ/ والمحرم فى البيت الحادى عشر ، هى علاقة التنافر المضرة بين طرفى التناحر فى الحياة الإنسانية دائماً ، وعندما يصل إليهما مجتمع زهير الجديد يكون بين أن ينحاز إلى هذا أو ذاك ، لكنه لو فعل لأسهم فى تدمير الحياة التى يريدها أن تنمو سريعاً ، لذلك اتخذ له موقفاً ينسجم ومبادئه التى بلورتها خبرته ماضياً وحاضراً ، لقد تجاوز أرض التهدم الإنسانى وراح يفتش له عن مكان آمن يزرع فيه السمو والصفاء والسلام وهذا ما أوحت به صورة مسير الظعائن هنا «جَعلْنَ القَنَانَ عَنْ يمين وَحُزْنَهُ». وهكذا خرج المجتمع من صراع الزمان والمكان والإنسان كما بدأ ، جديداً نضراً متجاوزاً ، وهى صفات ميزت هذا المجتمع وبرزت معه فى كل حركة من حركاته؛ فحين ظهر من «السوبان» ظهر جديداً يفترش الجدة « على كُلِّ قينيٍّ قشيب مفأم» (بيت ١٢) وحين علون متن « السوبان» علونه و « عليهن دل الناعم المتنعم». (بيت ١٣).

وتصور الشاعر للمجتمع الجديد الذى يحلم به مبنى على أساس أنه مجتمع البناء والعطاء والسلام بدءاً ونهاية ، فمن الماء (جرثم) جاء وإلى الماء انتهى «وردن الماء زرقاً جمامه» .

والماء كما قلنا ، إشعار بالحياة البانية فى حال من الصفاء الإنسانى والسلام الروحى . ويعزز هذا ثنائية الحاضر / المتخيم . فالحاضرة تعنى الاستقرار والركون إلى المكان والتخييم النهائى فيه . وهى ضد البداوة القلقة المتنقلة التى تتصالح مع المكان فى لحظة وقتية محدودة تنتهى مهما طالت. والفرق بين الوضعين فرق فى درجة الإحساس بالسلام المستقر فى الروح ، فكلما تزايد هذا الإحساس تزايد الاندفاع نحو العمران وتثبيت العلاقات السوية القوية بين الأفراد والجماعات ، وهذا مايحلم به الشاعر .

لقد كان هذا المجتمع المثالى يخلف فى كل أرض يحط بها قيماً باقية وعليها علامة من علامات جهده وإخلاصه ...

كأن فتات العهن فى كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم

هكذا توحى الصورة فى البيت السابق ولكن لكل شىء نهاية ولابد للمجتمع من نهاية يستقر عندها ، وقد اختار له الشاعر الماء الصافى مقراً واستقراراً (البيت ١٥). ولانستطيع الجزم بمعنى محدد للنهاية التى يشعرنا بها زهير. أهى نهاية مكان المحارب بعد انتصاره ؟ أم نهاية الحياة التى لابد لكل إنسان أن يردها وهى الموت ؟

وعلى أية حال فإننا من خلال إدراكنا لشمولية المعنى عند زهير ، لانفرق كثيراً بين النهايتين هنا لأنهما يقودان إلى نهاية واحدة سمتها الرضا والإخصاب ، فحين يصلها الإنسان يصلها وهو راض عن جهده وإخلاصه ثم يكون واثقاً بأن هذا الجهد وذلك الإخلاص سيمتدان إلى غيره من أفراد مجتمعه النابهين .

وينحدر من علياء المثال إلى أرضية الواقع ليصور تيهه والخطيئة التى يحياها من جديد وهى (الحرب) ، فالحرب متاهة المجتمع الجاهلى - مجتمع الشاعر ذاته . فهى ، بما يلتقى عندها من مشاعر حماسية واندفاعية ، تحجب عن عيون ذلك المجتمع رؤية الطريق إلى النجاة والسلام .

كان على الشاعر مهمة عسيرة : كيف يمكنه إقناع مجتمعه الغارق فى متاهة الحرب بأنه يسير نحو الهاوية التى تمحقه محقاً ، وبأن النهاية التى تنتظره نتيجتها خسارة عامة فى كل شىء .

لقد كانت الصورة التى وضع فيها الحرب قادرة حقاً على تحقيق هذه المهمة لأنها أنشئت من صور متنافرة تحرك المشاعر وتوجه الفكر . إنها توقف الإنسان بين رؤية الخير ورؤية الشر فى آن واحد .

الصورة الأولى - الحرب / رحى :

ومن لايملك رحى فى القديم ؟ إنه يستعين بها على تجهيز طعامه فيطحن عليها حبه ، ولكن ليتخيل الإنسان بشاعة أن يصبح بين دولابيها يطحن كما الحب . إنه تخيل قريب إذا فكر بالعلاقة بين الحرب والرحى ، فإذا كانت الرحى أداة صغيرة لطحن الحب فإن الحرب معمل كبير لطحن البشر .

الصورة الثانية - الحرب /نار :

والنار التى شبهت فيها الحرب شىء أساسى لايستغنى عنه الإنسان أبداً ، ولقد اعتبر اكتشاف الإنسان البدائى لها من أروع الاكتشافات التىْ تحققت له على وجه الأرض قديماً. لكن النار جاهلة لاترحم فليس كل وجوهها خيراً ، وليس شىء يمنعها أن تلتهم من أشعلها وإذا أراد الإنسان أن يتجنب شرورها فليفعل ذلك بعقله الذى اكتشفها . لقد جعلت فيه القدرة على أن يظل سيدها بحسن تدبيره وصحة توجيهه لها ، وأخشى مايخشى على الإنسان أن ترتفع فوق قدرته وأن يصبح من العسير عليه احتواؤها والتحكم فيها . وهذه اللحظة هى التى أبرزتها صورة الحرب المشبهة بالنار ، لقد أوقفت الإنسان بين أن يغفل عن النار التى أشعلها فتصل إلى الحد الذى تكون فيه ذميمة وبين أن يتحكم فيها ويوقف إشعالها اتقاء لضررها .

الصورة الثالثة - الحرب / أرض منتجة كأرض العراق المشهورة بغلتها :

ومن - ممن يسكن صحراء قاحلة - لايحب أرضاً كهذه التى تدر الخير للإنسان ؟ ولكن الذى أغرته هذه الأرض سيتراجع حتماً حين يعلم أنها أرض كتب لها ، على غزارة إنتاجها ، ألا تنتج إلا سوءاً .

الصورة الرابعة - الحرب / امرأة ولود :

ومن لايحب فى الجاهلية المرأة الولود ؟ ألم يكن التكثير من النسل مطلبهم الدائم ؟ ألم يكونوا لأجله يكثرون من الزوجات والأماء ؟ لكن المرأة التى شبهت بها الحرب امرأة لاتلد إلا الشؤم. ومن يريد تكثير الشؤم فى نسله ؟ ها هنا وقوف الإنسان بين مايكره ومايحب ، ومن هو الذى يختار أن يحقق مايكره لا مايحب ؟

أريد لكل صورة أن تشكل لسامعها هزة نفسية عقلية عنيفة حتى يراجع حسابه مع الخسارة والربح ليعدل من مساره الضال المضلل. من هو الذى يرضى أن يجاهد أو أن يموت فى سبيل خسارة واضحة ؟ لا أحد طبعاً .

كان الجواب قائماً فى خاطر الشاعر وهو يرسم هذه الصورة البشعة للحرب ، وكأنه يريدها أن تؤثر تأثيراً رادعاً للمجتمع الذى ينحدر فى مزلق كبير دون أن يعى خطره .

ومما زاد فاعلية هذه الصور تنوعها وشموليتها بحيث غطّت كل الاهتمامات الفردية فى ذلك المجتمع .

لقد تتابعت صور الحرب بما فيها من إيقاظ للخير والشر معاً لوضع الإنسان الجاهلى فى زاوية سليمة للرؤيا .

ولم يدلل زهير على قدرته الفائقة فى الطريقة الثنائية التى عرض فيها مساوىء الحرب فقط. ولكن فى اختيار المواد الحياتية المستخدمة أيضاً. لقد كان فى ذلك كله نابهاً يعرف كيف يختار وكيف يكيف مختاره جهة ما يهدف .

واستكمالاً للطريقة البنائية الموصوفة تابع الشاعر رسم أبعاد شعورية ومعنوية من خلال ثنائيات أخرى كان لها دور أساسى فى تعزيز نور زاوية الرؤيا التى انحشر الجاهلى فيها وأخذ يطل على عالمه من خلالها . (تنتج / فتتئم ، علمتم / وذقتم ، قفيز / ودرهم ، ترضع /فتعظم ، ضربتموها / فتضرم) .

فكل هذه الثنائيات - على اختلاف طعومها - تؤدى إلى نتيجة واحدة فى (التتابع). والتتابع هنا يعنى استمرار السوء وتكاثره . وعملية الاستمرار هذه تتحصل بشكل دائرى ، فكل زيادة سوء توظف طبيعياً أو فعلياً لجلب زيادة أخرى ، فكلما زاد مذاق الناس للحرب زادت معرفتهم بسوئها وكلما أرادوا النار أن تشتعل وأمدوها بعناصر

اشتعالها زاد هذا الاشتعال سريعاً ، وإنتاج المرأة يزداد بالتوائم المكررة والإفطام يقود إلى الولادة والإرضاع من جديد ، والزيادة فى إنتاج الحب تؤدى إلى زيادة فى الدراهم ، والزيادة فى الدراهم تؤدى إلى زيادة فى رقعة المساحة المزروعة والحب الناتج منها وهكذا ، واعتقد أن هذا السوء المتكرر بانسياب وغفلة تائهة هو الذى أحدث ترديداً إيقاعياً فى بعض ألفاظ مقطع الحرب هذا (تبعثوها تبعثوها ، تعرككم عرك ... إلخ). لقد اعتمد الشاعر فى ذلك كله على خبرة الناس العملية فى مجال الحرب وذلك واضح فى البداية التى سبقت تتابع الصور ، (وما الحرب إلا ماعلمتم وذقتم). لم يكتف بعلمهم عن الحرب وإنما أضاف إليه تذوقهم إياها ، لأن العالم بالشىء غير المتذوق له ، والمتذوق للشىء قد لايكون عالماً به ، لكن اجتماع العلم (المعرفة العقلية) إلى التذوق (المعرفة الحسية) مع التأكيد على نفى التخيل (وما هو عنها بالحديث المرجم) أمر أفاد منه الشاعر فى وضع الإنسان التائه أمام حقائق الحياة . لقد أدى ذلك إلى استفزاز الإنسان ليثور على نفسه ومجتمعه الذى يحطم أساسيات الوجود بتجاهله لكل معرفة تريه طريق السلامة والأمان .

كانت حلقات الشر فى خيال الشاعر متصلة بعضها مع بعض وإن تباعدت فى المكان والزمان ، فإذا قرنا البيت الثانى والثلاثين إلى البيت الرابع والثلاثين أدركنا أن الحصين بن ضمضم يكرر أحمر عاد فى جريرة الشر على مجتمعه.

وإذا كان أحمر هو بطل مأساة الماضى ، فإن الحصين نموذج يتطابق معه فى إعادة تشكيل عناصر المأساة الحاضرة . ومع صورة الحصين بن ضمضم هذا يثور موضوع من أكثر الموضوعات الاجتماعية حساسية وخاصة فى عصر كالعصر الجاهلى هو العلاقة بين الفرد / والمجتمع.
والواقع أن اجتماع هذين النموذجين يعزز ما قلناه فى مقطع الأطلال من أن الشاعر يرى أن الحاضر والماضى يؤلفان فى رؤية الفنان وحده الخطيئة البشرية التى يجب العمل على تجاوزها . فأحمر عاد أو ثمود قصة من الماضى الدينى كانت تتمركز فى الخيال الشعبى القديم عند نقطة حساسة جداً هى أن فعل هذا الرجل هو السبب فى البلاء العام الذى أنزل فى قومه فدمرهم جميعاً ولم يبق من حضارتهم إلا أطلال بالية تعلم الناس من بعدهم دروساً فى الخير والشر أو الفضيلة والرذيلة. وإثارة هذه القصة من جديد فى الأوضاع المشؤومة التى كانت تسود مجتمع زهير ، عامل مهم جداً يساعد فى تسليط الضوء على المأساة التى كانت تأخذ طريقها إلى التكرار .

لقد أعطى المجتمع بمنطوق العصبية القبلية هذه الفرد فرصة التلاعب فيه واستخدامه إياه وسيلة لتحقيق رغبة أنانية غاضبة جامحة. فما الحصين إلا أحد نماذج الشر التى أفرزتها الحرب الضالة ، وهذا واضح من شخصيته. فأول سمة اتسم بها (الانتهازية). لقد اتخذ قراراً بانتهاك

قواعد الصلح بين المتخاصمين(١) ونفذه وهو يعى أنه سيجر المتحاربين الساكتين للعودة إلى ساحة المعركة من جديد ، بل إن الذى شجعه على مافعل اتقاؤه أعداءه بالفرسان من قومه (البيت ٣٦) (٢) . لقد كان ذلك استغفالاً من الفرد للمجتمع واستغلالاً لأعرافه وقدراته على حماية أبنائه حتى لو كانوا فاسقين ظالمين .

ولقد وضح منذ البداية هنا أن المجتمع قد يقع أحياناً ضحية لنزوات فرد من أفراده وكون المجتمع ضحية مغلوبة يقوده فرد إلى تدمير ذاته استحق من زهير إشفاقاً جزئياً (لعمرى لنعم الحى جر عليهم ...) البيت(٣) . لكنه إشفاق يتضمن نقداً مريراً واستخفافاً كبيراً ، ذلك لأن فرداً وحيداً ماكان يستطيع أن يفعل ذلك لولا الفلسفة المخطوءة التى كانت للمجتمع ذاته وهى الفلسفة التى عبر عنها شاعرهم بقوله :

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

وقد يبدو الشاعر متناقضاً حين يظهر إعجابه ببطولة الحصين فى الموضع الذى يهجو فيه بشاعة فعله. إلا أن التناقض يزول إذا ربطنا الكلام بعضه مع بعض. صحيح أن الرجل كما صوره زهير شجاع شجاعة الأسد فى الاستعداد للنزال والقدرة عليه ، وصحيح أيضاً أنه جمع إلى

---

١) انظر قصة الحصين بن ضمضم وقتله الرجل العبسى ثأراً لأخيه بعد إبرام الاتفاق بين القبيلتين عبس وذبيان ، ثم منادة عبس للحرب ثانية ومافعله الحارث بن عوف وهرم بن سنان لتطويق الحادث فى الأغانى جـ ٢٩٣/١ ومابعدها ، طبعة دار الكتب المصرية .

٢) انظر شرح ديوان زهير بن أبى سلمى ، المكتبة الثقافية ، بيروت - لبنان ، الطبعة الأولى ١٩٦٨ ، ص ٢٦.

٣) المرجع الساق ، ص ٢٦.

ذلك جرأة نادرة ولكن صحيح أيضاً أنه لايكتفى باستعادة الحق الذى له وإنما ينبرى لظلم الناس دائماً (وإلا يُبَد بالظلم يظلم) (البيت ٣٩)(١).

فهناك اختلاف فى معنى (البطولة) بين الشاعر والحصين . فالحصين يمثل البطولة المادية القاهرة ولكن الروح التى توجهها روح ضالة مضلة . فبدلاً من أن تستخدم هذه البطولة فى سبيل حق المجموع وضعت فى الموضع الخاطىء فانجر المجتمع وراء غوايتها وكاد أن يعود لخطيئة الحرب وورود المورد الكريه مرة أخرى (البيتان ٤٠ ، ٤١)(٢) فمجتمع الحصين - كما يصوره الشاعر - مجتمع مغلوب على أمره يسير إلى حيث لايريد دون مقاومة، وهذا وجه آخر للمجتمع الجاهلى يغاير وجه آخر عرفناه فيه. لقد عهدنا هذا المجتمع عند «الشنفرى، وطرفة» باغياً يسوق أبناءه إلى حيث العبودية وتقييد الذات مما دعا بعضاً من أفراده إلى التمرد والنزول فى مجتمعات حيوانية رأوا فيها المثال الذى افتقدوه فيه .

وعلى الرغم من أن الوجهين متناقضان إلا أن مصدرهما واحد . هناك عنصر جوهرى مفقود فى هذا المجتمع وفقدانه يفسح الطريق للأخطاء أن تقع هنا وهناك. هذا العنصر هو (العدالة) أو النظر جهة الأصوب والأمثل. فما دامت المصالح هى التى تحدد أبعاد العلاقات الاجتماعية داخلاً وخارجاً فإن تحقيقها قد لا يتأتى إلا عن طريق البغى والعدوان ولهذا تختلف الأحكام وتتخذ طوابع متناقضة وإن كان مصدرها

---

١) شرح الديوان ، ص ٢٨ .

٢) المرجع السابق ، نفس الصحيفة .

واحداً . فالمجتمع الذى يظلم حين ينساق إلى طاغية يريده للحرب لسبب نفعى خاص ، هو نفسه الذى يظلم حين يُحرِّم على الفرد ممارسة حقه فى تخطئة مساره على الطريق الضال. ولو عمد هذا المجتمع إلى التعرف على أوجه العدل والحق ونظر من خلالها لسوى المسألتين بما يمنع طغيان الأفراد وشعورهم بالإحباط .

وهكذا نظر الشاعر إلى العلاقة بين البطولة الفردية / ومسيرة المجتمع فى الحياة . إنه يُقدِّر البطولة الفردية ويعجب بها ويخصها بأجمل الصور لكنه يريدها أن توظف لخدمة العدل الاجتماعى والسلام الاجتماعى .

وينقسم الناس إزاء العدل والسلام فى المجتمع الجاهلى كما صورتهم قصيدة زهير إلى نموذجين :

الأول : (أهل التنوير) الذين سعوا إلى إزالة الحرب بأية وسيلة يستطيعونها .

والثانى : (أهل التعصب) الذين اندفعوا وراء الشر لأن فلسفة أعرافهم تقضى بنصرة أبناء القبيلة فى الحق والظلم .

وعلى الرغم من أنهما متنافران إلا أن الشاعر وصفهما بأوصاف متشابهة.

لقد قال بحق الأول : « لعمرك ماجرت عليهم رماحهم دم ابن نهيك ... إلخ » (الأبيات ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤) (١) . وقال بحق الثانى : « لعمرى لنعم الحى جر عليهم بما لا يؤاتيهم حصين بن ضمضم» (٢).

---

١) انظر شرح الديوان ، ص ٢٩ .

٢) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

لقد استحقا الإشفاق من الشاعر لأنهما ضحيتا أفعال فردية يوقعها انتهازيون غير مسؤولين على الإطلاق لكنهما مع ذلك يتضادان فى المنهج السلوكى .

ويندفع التنويريون مع السلام يحاولون تحقيقه بما يملكون من أدوات. ويمثل التنويريين هنا ممدوحا زهير اللذان تكفلا بدفع ديات القتلى من أجل وضع حد للتقتيل والتحارب . كان عملهما - كما تصوره القصيدة - جميلاً بقدر ماكنت اللحظة التى ابتدأه منها قاسية . فلقد جاء مسعاهما بعد أن «تبزل ما بين العشيرة بالدم » وبعدما «تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم» ها هنا تداركا «عبساً وذبيان» الفئتين المصممتين على الحرب حتى آخر رجل. ولولا ماكانا عليه من إخلاص واستعداد للتضحية بكل مايملكان لما استطاعا خلاص الجميع من شر لاينتهى .

لقد صورهما الشاعر بالحكيمين اللذين كانا يراقبان حركة القوم فوق مسرح الحياة ، وعندما رأياها تنحرف انحرافاً خطيراً انبريا بشجاعة لإصلاح مسارها حتى كلفهما ذلك أن يشتريا (السلام) شراء .

إنهما يؤمنان بأن المال ليس إلا وسيلة لتحقيق الرفاه الاجتماعى ، وإذا اختل الأمن وأصبح كل شىء معرضاً للدمار فإن المال يجب أن لايتردد فى وضع حد للفوضى وجلب الأمن والطمأنينة من جديد .

ولما كانا مؤمنين بهذه المبادىء الاجتماعية التقدمية ، ولما كانا على استعداد لإنجاز إيمانهم وتحقيقه عملاً نجحا نجاحاً مبهجاً ، إذ أصبح مالهما كالدواء يشفى جراح المنكوبين « تعفى الكلوم بالمئين» (١). ها هنا يقع الشاعر على موقف تنافرى جديد آت من علاقة كل من النموذجين الاجتماعيين السابقين / بالمادة . وسنعود إلى مناقشة هذا الموقف لاحقاً لكن الذى نريد تثبيته هنا هو أن هذه الفئة كانت تدفع ثمن إحساسها بالخطر ، وإن مشعلى الخطر نفسه هم الذين كانوا يقبضون الثمن . إن موقفاً رائعاً كهذا استحق من الشاعر كل مديح .

أما التعصبيون فيندفعون مع الحرب دون مناقشة الأمر ، أحق هو أم باطل . ولقد وضح هذا فيما سبق . ومن المهم حقاً التركيز على المعانى الاجتماعية التى تدل عليها الصور والتراكيب فى مقطع المديح هذا .

وأول معنى - التركيز على القيم الخلقية أكثر من التركيز على القيمة المادية : فالعظمة فى رأيه هى عظمة المجد ، لذلك جعل السيدين رابحين فى تجارتهما. صحيح أنهما بذلا أموالاً طائلة ولكنهما نالا مقابلاً لها أن تبوّءا « علياً معد » واستباحاً «كنزاً من المجد» والعظمة (البيت ٢٢) ، إذا كانت فكرة العشيرة الواحدة وتجاوز المادة إلى السلام الروحى فيها ، هى القاعدة القوية التى انطلق منها التنويريون فإن تهشيم هذه الوحدة بالعدوان النفعى كانت قاعدة فكر الآخرين .

---

١) شرح الديوان ، ص ٢٤.

لقد وضح هذا فى صورة « تبزل ما بين العشيرة بالدم »(١) . فتبزل الدم ، وهو حصيلة عمل التعصبيين ، كان تفتيقاً للجسم الواحد وتنشيراً للسوء الذى كاد أن يأتى على هذا الجسم فيمحقه محقاً . ولقد جاء الإيقاع فى كلمتى : «تبزّل» و « بالدم » مع حركة النفس الثقيلة عبر التشديد على حرفى (الزاى) و (الدال) فيهما ، ترجمة كافية لغيظ الشاعر - وهو من أهل التنوير - إزاء مايجرى فى حاضر مجتمعه .

والمعنى الثانى : تركيز الشاعر على الوحدة بين المتخاصمين فى إطار القبيلة الواحدة : وهذا واضح من صورة الدم المتبزل (البيت ١٦) فقد حرص الشاعر أن يجعله متبزلاً من (العشيرة) الواحدة . ولفظة (العشيرة) هنا بعيدة الدلالة ، فهى معرفة بأل - التعريف ، وهى أل - العهدية وهذا يعنى أن الشاعر جعل هذه اللفظة تدخل جميع المتحركين على ساحة الاهتمام بالحرب والسلام « أهل التعصب بما فيهم الحصين وأهل التنوير بما فيهم الشاعر نفسه » فى إطار العشيرة الواحدة المعهودة، ثم أن كلمة «العشيرة» بما توحيه من مخالطة ومعاشرة حسنة أفضل وروداً هنا من كلمة «القبيلة» التى لاتعنى سوى الاجتماع عند أب واحد. وقد كان منسجماً مع هذا تسمية الفئتين المتحاربتين باسم «عبس وذبيان» (البيت ١٩) دون الاهتمام بمايشعر أنهما عشيرتان منفصلتان عن بعضهما بعضاً. وفى هذا مشابهة مع تسمية الأخوين باسمين

١) شرح الديوان ، ص ٢٣ .

مختلفين ، إنهما مع اختلاف اسميهما ومنهجيهما يظلان فى نظر الجميع متلاقيين عند اسم أبيهما الموحد لهما .

لقد أدى صراع القيم إلى الكشف عن موقف تنافرى عجيب فى السلوك الاجتماعى للنموذجين السابقين ، والقضية المركزية التى انبعثت منها العلاقة المصيرية بين التنويريين / والتعصبيين هى « دية القتلى ».

فالنموذج الأول : انبرى يسدد ديات قتلى الطرفين على الرغم من أنه لم يكن فيها «بمجرم» (البيت ٢٤) وأنه لم يهرق (بينهم ملء محجم) من دم (البيت ٢٥). لقد كان يدفع (غرامة) لفعل قام به غيره .

أما النموذج الثانى : الآخذ لهذه الدية ، فحى عاقل «يعصم الناس أمرهم» فى الملمات (البيت ٤٦) (١) وهم (كرام يجيرون الناس) (البيت ٤٧) (٢) ثم أن أبناءهم هم الذين قاتلوا فقتلوا أناساً وقتل منهم أناس . كيف يمكن فى مجتمع ما أن تكلف فئة خارج الصراع بأن تدفع لمشعلى هذا الصراع دية القتلى الذين قاموا هم أنفسهم بقتلهم ؟؟ إن الصراع - عند هذا الحد - يتحول إلى صراع فى القيم التى توجه سلوك الناس داخل هذا المجتمع. إنه صراع داخلى بين المقبول عقلاً/ والمرفوض عقلاً ، بين رؤية العدل / ورؤية الظلم. ما الذى يجعل الإنسان السليم العقل يرى الظلم عدلاً والعدل ظلماً ؟ أسئلة كثيرة محرجة يضعها الشاعر أمام ضمير مجتمعه ، ويكاد يصرح بالجواب الوحيد عنها : (الحاجة إلى

---

١) انظر شرح الديوان ، ص ٢٩.

٢) المرجع السابق ، ص ٣٠.

التغيير) إن فى المجتمع الذى تنعكس فيه صفة الأشياء والمعانى أمام رؤية العقل أمراً مايجب أن يتغير. فإما أن تتغير صفة الأشياء والمعانى وإما أن يتغير ما فى العقل . هذا إذا ما أريد تصويب الخطأ الناتج عن الرؤية المعكوسة. وإذا كانت الأشياء والمعانى لها صفة الثبات وتتمتع بنفس الصفات التى قبلتها الفطرة الإنسانية فإن على العقل الذى انحرفت رؤياه أن يثور على نفسه وأن يصوب مساره .

كل هذه حوافز داخلية كانت - كما أظن - تعمل فى عقل شاعرنا وخياله سواء أكان ذلك فى منطقه الشعور أم اللاشعور فيه . ولقد برزت آثارها فى هذه العلاقة الضدية بين سلامة العقل البشرى / وأخذ هذه الديات. ففى اعتقاده أن أى عقل بشرى متحرر إلا من سلطان الحق ، لايمكن له أن يرضى بالدية من أناس ليسوا طرفاً فى الجريمة. ومن هنا سمّى هذه الدية «غرامة» مرتين إحداهما فى البيت الخامس والعشرين والثانية فى البيت الخامس والأربعين[1] ، و «مغانم» مرة واحدة فى البيت الثالث والعشرين ولم يسمها فى كل القصيدة بأى اسم يعطيها صفة الحق الاجتماعى كالدية أو غيرها .

إن فى النسق الاجتماعى شيئاً خاطئاً على الإنسان أن يكتشفه وأن يجزم أمره على تغييره إلى الأفضل. فالمفاهيم الباطلة التى تحول الكريم إلى جشع والعاقل إلى جاهل والناصر للحق إلى قاتل له يجب تعطيلها أو ابطالها .

---

١) شرح الديوان ، ص ٢٩.

المجتمع (بحاجة إلى تغيير)، هذا ما أوحى به زهير ، ولكن كيف ؟ أعتقد أنه طرح قضية (التغيير بالنموذج) حين جعل الإصلاح يتم بفئة نابهة تخدم مبدأ الإصلاح عملاً لا قولاً. لقد كان الإصلاح الذى قام به هذا (النموذج) الاجتماعى : إصلاحاً نبيلاً قائماً على العقل وشدة الإحساس بالمسؤولية . ولو حللنا شخصيتى الرجلين اللذين قاما به لوجدنا أن (التغيير) المنتظر هو الإصلاح الذى يقوم به فرد أو مجموعة من الأفراد على مستوى النزاهة والتضحية التى كان يتحلى بها ذلك النموذج .

هذا وإن الإحساس بضرورة (التغيير) أصبح انعكاساً ذاتياً وجماعياً لذلك أصبحت النفوس أو كثير منها على الأقل مستعدة لنقاشه وتقبله حتى لو لم تقم هى به. ولولا هذه الحركة الداخلية التى كانت تنتظر من يحفزها لما وجدنا أن الفعل الذى قام به الرجلان كان مثمراً .

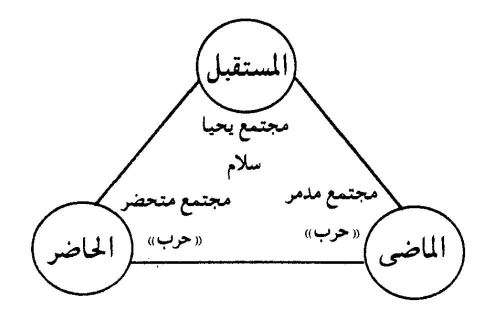
وهكذا نصل إلى تصور عام للبناء الاجتماعى الذى كان يتجذر فى عقلية الشاعر . ويقوم هذا التصور على موقف الشاعر المعروض خلال رحلته مع الزمن ماضياً وحاضراً ومستقبلاً فوق ساحة المكان الصامت الذى تكتب على صفحته نتائج الأحداث والغلاقات .

فى الماضى - الأطلال - رأينا تشابك العلاقات الاجتماعية والإنسانية وتوجيهها وجهة الخطيئة مما أدى إلى رسم صورة مأساوية لضياع الإنسان فوق أرضه ووصوله إلى تهدم ذاته بسبب انحراف فى سلوكه الحياتى وعلاقاته الاجتماعية .

وفى الحاضر - الحرب - رأينا أن الإنسان يكرر الماضى ويسير فى الخط الملتوى الذى تتصارع فيه المصالح ويتحول هذا الصراع الداخلى بعد ذلك إلى مظاهر من الحراب البشرى الضال يغدو تحت ظروف التعصب عرضة لاستغلال أفراد نفعيين .

ومن خلال القصيدة : ندرك أن أصل الداء مجموعة من الأعراف والتقاليد التى كانت تحول دخيلة الإنسان لعدد من المتنافرات تغيب العدالة عن أن تحدث بينها توافقاً ما ، لأجل هذا كان لابد من إحداث شىء ما لتحويل مسار ذلك المجتمع الجاهلى . وقد طرح الشاعر فكرة (التغيير بالنموذج) كما قلنا سالفاً . فالنموذج ممثلاً بممدوحية قادر على رسم أبعاد المستقبل المأمول. لقد كان مجتمع المستقبل - الظعائن - فى خياله مثالياً، مبدؤه (التسامى) فى القيم و (السلام) للأرض والإنسان والتعلق المجموع لا نفعية الفرد ، وهذا يتناقض مع ما كان فى مجتمعى الماضى والحاضر .

وهكذا تكون المحصلة للأبعاد الاجتماعية انبثاق مجتمع جديد يعرف أخطاء الماضى والحاضر ويتجاوزها إلى (التعالى) و (السلام). (أنظر الشكل) :



وأفكار الشاعر فى (مقطع الحِكَم) الذى ختم به معلقته تخدم فكرة المجتمع المأمول هذه . ففى الحكم تصنيف للثنائيات الحياتية المتضادة(١) وتوزيعها على نموذجين يؤلفان البنية الاجتماعية فى عصره وهما نموذج السلام - أهل التنوير ، ونموذج الحرب - أهل التعصب .

أ) أهل التنوير	الأبيات	ب) أهل التعصب	الأبيات
وعى	(٤٩)	ضياع	(٤٩)
انطلاق نحو المجهول المأمول	(٥٠)	وقوف فى دائرة «التحجر»	(٥٠)
قوة عادلة	(٥١ ، ٥٤)	قوة باغية	(٥١ ، ٥٤)
تواشج إنسانى	(٥١ ، ٥٨)	تباعد اجتماعى	(٥١ ، ٥٨)
كرم فاعل (تآلف)	(٥٢ ، ٥٣)	بخل قاطع (عزلة)	(٥٢ ، ٥٣)
أمان روحى مطمئن	(٥٥ ، ٥٧)	قلق مخيف	(٥٥ ، ٥٧)
سلام يبنى	(٥٦)	حرب تهدم	(٥٦)
صحوة اجتماعية	(٥٩ ، ٦٠)	نفعية فردية	(٥٩ ، ٦٠)

---

١) انظر شرح الديوان ، ص ٣٠ ومابعدها .

ويبدو من خلال الصفات التى للنموذجين أن الشاعر يركز على الوعى الإنسانى والإرادة الإنسانية ، فبهما يستطيع الإنسان أن يكون إيجابياً يتفاعل مع الأحداث بعقل مستنير ، فبالفعل يصنع عالمه من المجهول وبه ينقذ ذاته من الضياع والقلق ويعرف ما له وما عليه ويدرك أن قيمته بعطائه لا بأنانيته ، ويميز الباطل من الحق ليعرف متى يستخدم القوة ومتى يحجم عن ذلك ، فالقوة يجب أن يكبح جماحها العقل حتى لاتغدو طائشة عمياء .

والوعى والإرادة يتدخلان فى فهم الشاعر للعلاقة بين الإنسان / والقدر. فالإنسان يعيش الضياع حين يترك أمره للقدر دون أن يعمل على درئه أو منع حدوثه ، فالحرب قد جعلت الإنسان فى مهب الريح حتى باتت المنايا (كخبط عشواء) تصيب من تصيب وتخطىء من تخطىء ، فهذا فى رأيه ليس تسليماً بالقضاء بقدر ما هو عجز فى العقل والفعل عن مواجهته .

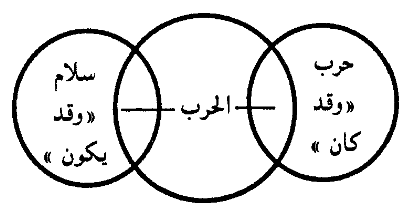
إن الشاعر يؤكد على عدم قدرة الإنسان التهرب من مصيره ولو (رام أسباب السماء بسلم). ولكنه مع ذلك يؤكد على وجوب مدافعة هذا الإنسان عن (تهدم حوضه) .

إن فى ذهنه فرقاً بين السلبية الهاربة والإيجابية الفاعلة ، فالسلبية (تهريب) (البيت ٥٥) و (تغريب) (البيت ٥٨ ، ٥٢) و (تواكل) و(تسئيم) (البيت ٦٠). أما الإيجابية فـ (جهاد) (البيت ٥٤) و(تكيف) (البيت ٥٣) و (تكريم) (البيت ٥٨)[1].

---

١) انظر شرح الديوان ، ص ٣١ ومابعدها .

والشاعر فى حكمه يرى أن الحياة - بكلمة مختصرة - قلق . ولكن إرادة الإنسان هى التى تحول هذا القلق إلى قلق يهدم كل شىء ولايضيف إلى الحياة قلقاً متزايداً، أو إلى قلق يبنى ويدفع الإنسان للعمل التنموى المنتج حتى يصل معه إلى شاطىء الرضا والأمان. وهذا القلق الأخير هو الذى كان يحلم به زهير ويأمل أن يعم أرواح الناس ليؤلفوا مجتمع المستقبل . لقد انطلق تفكيره هذا من القضية التى كانت تشغل مجتمعة، أعنى قضية (الحرب). لقد نظر إليها من الزاوية السلبية والزاوية الإيجابية ورأى أنها عنصر هدم لهذا المجتمع ما لم توظف نتائجها فى إنجاز غاية سامية وهى (السلام). فالحرب فى ذهنه مركز لقطبين متنافرين أحدهما (حرب) وقد كان ، وثانيهما (سلام) وقد يكون.



لقد طوّف بأفكاره بعيداً وقريباً ونوّع فى موادها بما يتوافق ويتخالف ويتنافر ولكنه وحدها أخيراً تحت مبدأ (الحرب والسلام) فحقق بذلك وحدة التنوع والتواشج والتناغم. وقد وضح هذا من الحركة الموسيقية الداخلية المنبثقة من أبيات الحكمة عنده ، فالإيقاع الواحد المكرر الصادر من كلمة (من) مثلاً يوحد كل النغمات المختلفة الصادرة من الكلمات

الأخرى. فـالوحدة فى التنوع القائمـة فى العناصر المتشابكة تتواءم مع الوحدة فى التنوع الحادثة فى مجموع النغمات المتداخلة . إن هذا لم يتحقق فى أبيات الحكمة فقط ولكنه محقق فى أبيات القصيدة جميعاً. وأول عنصر إيقاعى تلتقى معه عناصر الإيقاع المختلفة فى القصيدة هو القافية ، وما القافية إلا شكل بارز من أشكال الوحدة النغمية وهناك أشكال أخرى كثيرة جداً بعضها بارز والآخر خفى عملت جميعاً على توحيد الفكر والشعور مع مظاهر الحياة والوجود ومع النغمة والإيقاع.

موسيقى القصيدة من البحر الطويل . وقد استخدمت منه ست دوائر وزنية ها هى فى ترتيبها وأعدادها :

	ترتيب ورودها فى القصيدة	أعدادها فيها
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	١	٥٧
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	٢	٢٤
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	٣	١١
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	٤	٢٣
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن	٥	٠٤
فعولن مفاعلن فعول مفاعلن	٦	٠١
		١٢٠

إذا ما فحصنا هذه الدوائر السابقة بترتيبها، وأعدادها ، وقمنا بتوزيعها على شرائح الأطلال والظعائن والمديح والحرب والحكمة ، فإننا نخرج بملاحظات قد تؤدى إلى معرفة بالكيفية التى يترابط فيها الإيقاع أو التشكيل الزمانى وتلك الشرائح وماتتضمنه من صور أو تشكيلات مكانية .من هذه الملاحظات :

أولاً - الدائرة الأولى أكثر الدوائر عدداً ، وهى دائمة الحضور فى كل شريحة ، لذا يمكن أن نعدها محور لبناء الإيقاعى للقصيدة كلها .

ثانياً - كل شريحة اهتمت بدائرة أو عدد من الدوائر خصتها بالحضور وميزتها عن سواها(١) فالأطلال والحكمة أعليا من شأن الثانية، والمديح رفع من قدر الرابعة. أما الظعائن والحرب فجاءت الثانية والثالثة والرابعة فيهما بنسب متقاربة ، كما أن عدد الخامسة فى كل منهما جاء مساوياً له فى الأخرى

ثالثاً - نظراً لسيادة الدائرة الأولى ذات السهولة الإيقاعية فإننا قد نستنتج أن النفس المتفائلة عند الشاعر كانت وراء مثل هذه السيادة .

رابعاً : يمكن للدوائر أن تترتب حسب الخفة والثقل كالتالى :

الأولى : لخلوها من الزحافات والعلل إلا فى (مفاعيلن) الأخيرة التى جاء (مفاعلن) لكن هذا مشترك بين كل الدوائر .

الثانية والرابعة : لأن الزحاف أصاب (فعولن) فحولها إلى (فعول) فى موضع واحد من كل منهما .

---

١) ليست الدائرة الأولى داخلة فى هذه الخصوصية ذلك لأنها تمتلك صفة العموم بعد أن كثرت فى كل شريحة ووزعت فيها وفق حاجاتها إليها.

الخامسة : لأن الزحاف أصاب (مفاعيلن) الأولى فحولها إلى (مفاعلن).

الثالثة : لأن الزحاف أصاب (فعولن) فحولها إلى (فعول) فى موضعين.

السادسة : لأن الزحاف أصاب (مفاعيلن) فحولها إلى (مفاعلن) فى موضع كما أصاب (فعولن) فحولها إلى (فعول) فى موضع .

خامساً - التقاء الأطلال والحكمة على إعلاء دائرة وزنية واحدة ربما ينبهنا إلى أن بينهما أمراً مشتركاً. لو استرجعنا ماقلناه فى تحليل الأطلال والحكمة لوجدنا أنهما التقيا على تصوير الفعل الإنسانى فوق المكان ، سواء أكان هذا الفعل للهدم أم للبناء. لقد كان الطلل المهجور المهدم ينتظر من يعيد إليه الحياة البشرية من جديد ، ولما تقدم الإنسان - كما فى الظعائن - كى يصلح ما أفسد بالأمس جاءت الحكمة تقدر له هذا الفعل الناصح وتجعل من عمله أمثولة صالحة للاقتداء . وعلى هذا فإن الطلل والحكمة يلتقيان على التجانس والتوافق .

سادساً - الظعائن والحرب قلب القصيدة وقطب التحول المنتظر بعد صراع نفسى وخارجى لدى الإنسان المتحرك فى الشرائح الخمس ، لذلك جاء توزيع الدوائر فيها شاملاً ومتعدداً، وهو يختلف عن توزيعها فى المديح أو الحكمة حيث كثر التماثل والتكرار .ويبدو أنه لا حترام المشاعر المصاحبة للصراع تأثيراً فى ذلك التوزيع .

سابعاً : والتقاء الظعائن مع الحرب مع مجموعة من الدوائر فيدفعنا أيضاً إلى تلمس الحدود المشتركة بينهما . هما يلتقيان مع الإنسان ، ولكن أولاهما تدفعه للحياة والصفاء ، أما ثانيتهما فتدفعه للهلاك والضلال. إن العلاقة بينهما إذن علاقة ضدية وهى تتنافر والعلاقة التى كانت بين الطلل والحكمة .

ثامناً - جاءت الدائرة السادسة وحيدة فى الشطر الأول من هذا البيت،

تعفّى الكلوم بالمئين فأصبحت   ينجمها من ليس فيها بمجرم(١)

والصورة التى صاحبت هذه الدائرة غريبة الدلالة كما وضحنا فى تحليلها. المفارقة التى يضع الشاعر يده عليها هنا هى : كيف لمن لم يقترف جرماً أن يكلف دفع ديات القتلى لمن قتلوهم ؟!

لعل مثل هذه المفارقة وشدة إحساس الشاعر بها هى التى جمحت بخياله فأوجدها فى دائرة وحيدة غريبة مثلها .

---

١) شرح المعلقات السبع للزوزنى ، ص ٨١ .

المصادر والمراجع

١- الإحساس بالجمال ، ج سانتيانا . ترجمة محمد مصطفى بدوى ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .

٢- أخبار أبى تمام للصولى ، تحقيق خليل عسكر وزملائه ، المكتبة التجارية ببيروت .

٣- الإدراك الحسى عند ابن سينا ، محمد عثمان نجاتى ، دار المعارف بمصر ١٩٦١.

٤- أسرار البلاغة لعبد القاهر ، تحقيق أحمد المراغى ، المكتبة التجارية بمصر ، ١٩٧٢ .

٥- أسس النقد الأدبى الحديث ، مارك شورر وآخرون ، ترجمة هيفاء هاشم ، دمشق ، ١٩٦٦.

٦- إعجاز القرآن للباقلانى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٤.

٧- الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ، ط . دار الكتب المصرية .

٨- البديع لابن المعتز ، تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكى ، لندن ، ١٩٣٥.

٩- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان لإبراهيم سلامة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٢.

١٠- البلاغة تطور وتاريخ لشوقى ضيف ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥.

١١- البيان والتبيين للجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجى بالقاهرة ، ١٩٦٨.

١٢- تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. إحسان عباس ، دار الأمانة ، بيروت ، ١٩٧١.

١٣- التشبيهات لابن أبى عون ، تحقيق عبد المعيد خان ، جامعة كمبردج ، لندن ، ١٩٥٠.

١٤- التفسير النفسى للأدب ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة - دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣.

١٥- جماليات المكان ، ج باشيلار . ترجمة غالب هلسا ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠.

١٦- الحيوان للجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، البابى الحلبى بالقاهرة ، ١٩٤٨.

١٧- دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجانى ، تحقيق أحمد المراغى ، البابى الحلبى بالقاهرة ، ١٩٥٠.

١٨- ديوان ابن المعتز ، تحقيق محمد بديع شريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧.

١٩- ديوان أبى تمام بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤.

٢٠- ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى ، تحقيق مصطفى السقاورفاقة ، مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٧١م.

٢١- ديوان أبى فراس الحمدانى ، رواية أبى عبد الله الحسين بن خالوية، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦.

٢٢- ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤.

٢٣- ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ، ١٩٥٤م.

٢٤- ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤. وعبد الرحمن البرقوقى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة .

٢٥- ديوان الحماسة بشرح التبريزى ، تحقيق عبد المنعم خفاجى ، مطبعة محمد على صبيح وأولاده ، القاهرة ، ١٩٥٥.

٢٦- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٨.

٢٧- الرحلة الثانية ، ألن . آر . جونز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩.

٢٨- السيرة الأدبية (النظرية الرومانتيكية فى الشعر) ، كوليردج ، ترجمة عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١.

٢٩- شرح ديوان الحماسة لأبى تمام للمرزوقى ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧.

٣٠- شرح ديوان زهير بن أبى سلمى ، صنعة أبى العباس ثعلب ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤.

٣١- شرح المعلقات السبع للزوزنى ، دار القاموس الحديث . بيروت .

٣٢- الشعر كلغة بدائية (ضمن كتاب الأديب وصناعته) ، رانسوم جمع كاودن ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦٢.

٣٣- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيت . ترجمة إبراهيم محمد الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦١.

٣٤- الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليش . ترجمة سلمى الجيوسى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣.

٣٥- الشعر والشعراء لابن قتيبة ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، ١٩٦٧.

٣٦- الصناعتين لأبى هلال العسكرى ، تحقيق على محمد البجاوى و محمد أبو الفضل ابراهيم ، البابى الحلبى بالقاهرة ، ١٩٥٢.

٣٧- الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨.

٣٨- الصورة الفنية فى شعر أبى تمام لعبد القادر الربّاعى ، نشر جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ، ١٩٨٠.

٣٩- الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى ، د . نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى ، عمان ، الأردن ، ١٩٧٦.

٤٠- الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث ، دكتور/نعيم اليافى (رسالة دكتوراة) ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

٤١- العلم والشعر ، ريتشاردز . ترجمة مصطفى بدوى ، مكتبة الإنجلو المصرية .

٤٢- العمدة فى صناعة الشعر ونقده لابن رشيق ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ١٩٥٥.

٤٣- عيار الشعر لابن طباطبا ، تحقيق د/طه الحاجرى . د/محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ، ١٩٥٦.

٤٤- فصول فى الشعر ونقده ، د. شوقى ضيف ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١.

٤٥- فلسفة وفن ، زكى نجيب محمود ، مكتبة الإنجلو المصرية ، ١٩٦٣.

٤٦- فن الأدب (المحاكاه) ، د. سهير القلماوى ، مصطفى البابى الحلبى ، ١٩٥٣.

٤٧- الفن خبرة ، جون ديوى ، ترجمة زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية بمصر ، ١٩٦٣.

٤٨- فن الشعر لأرسطو ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣.

٤٩- كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ، ترجمة د. شكرى عياد ، دار الكاتب العربى بمصر ، ١٩٦٧.

٥٠- فن الشعر ، هوراس . ترجمة د/ لويس عوض .

٥١- فن الشعر عند العرب ، إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٩.

٥٢- فنون الأدب ، تشارلتن . ترجمة د. زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ، ١٩٥٩.

٥٣- فى الشعر الأوروبى المعاصر ، عبد الرحمن بدوى ، الإنجلو المصرية، ١٩٦٥.

٥٤- فى النقد الأدبى ، د/ شوقى ضيف ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢.

٥٦- قضية الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، د. جابر عصفور ، دار الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٤.

٥٧- الكاتب وعالمه ، تشارلس مورجان . ترجمة د. شكرى عياد ، سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٤.

٥٨- الكامل فى اللغة والأدب للمبرد ، تحقيق أحمد محمد شاكر، وزكى المبارك ، البابى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٣٩.

٥٩- الكشف عن مساوىء شعر المتنبى ، للصاحب بن عباد .

٦٠- مبادىء علم النفس العام ، يوسف مراد . طبعة ١٩٤٨.

٦١- مبادىء الفن ، كولنجوود . ترجمة أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر .

٦٢- مبادىء النقد الأدبى ، ريتشاردز . ترجمة مصطفى بدوى ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، ١٩٦٣.

٦٣- المجمل فى فلسفة الفن ، كروتشه . ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر العربى بمصر ، ١٩٤٧.

٦٤- مسائل فى فلسفة الفن المعاصر ، جويو . ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر بالقاهرة ، ١٩٤٨.

٦٥- مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١.

٦٦- مقدمة ديوان « نداء القمم» للدكتور يوسف خليف ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧.

٦٧- مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ديفد ديتش ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧.

٦٨- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة ، تونس ، ١٩٦٦.

٦٩- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى للآمدى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦١.

٧٠- الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر) للمرزبانى ، تحقيق على محمد البجاوى ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥م.

٧١- نظرية الأدب ، رينيه ويليك واستن وارن . ترجمة محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ، ١٩٧٢.

٧٢- النقد الأدبى الحديث ، د. محمد غنيمى هلال ، الانجلو المصرية ، ١٩٧١.

٧٣- النكت فى إعجاز القرآن للرمانى (ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) تحقيق د. محمد خلف الله أحمد ، د . محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الأولى .

٧٤- الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى ، تحقيق على محمد البجاوى ، البابى الحلبى بمصر ، الطبعة الثالثة .

ثانياً : مراجع باللغة الأجنبية

1- Abrams M.H.
The Mirror and the Lamp. New York, 1958.

2- Beaty J. and Matchett W.H.
Poetry From Statement to Meaning, Oxford university , Press, 1965.

3- Bowra, C.M.
- The Heritage of Symbolism, Macmillan, London, 1947.
- The Romantic Imagination, Oxford university press, London, 1961.

4- Brown, H. and Mistead I.
Patterns in Poetry, Scott Foresman, 1968.

5- Brooks C.
- Modern Poetry and the Tradition, New York.
- The Well-wrought Urn, London, 1965.

6- Clemen, W.H.
The Development of Shakespear's Imagery, Methuen, London, 1967.

7-Downy, J.E.

Creative Imagination, Roultledge and Kegan Paul, London, 1929.

8- Eliot, T.S.

The Use of poetry and the Use of Criticism, Faber and Faber, London, 1970.

9- Empson. W.

The Structure of Complex Words, London, 1964.

10- Fogle R.H.

The Imagery of Keats and Shelley, A Comparative Study, Archon Books, New York, 1967.

11- Friedman N.

" Imagery from Sensation to Symbol".

The Journal of Aestheties and ART Criticism, N.Y. 1953. Vol.XII.

12- Frye N.

Anatomy of Criticism, Princeton University press.

فهرس الموضوعات

رقم الإيداع بدار الكتب	٢٠٠٠/١١٩٩٥
التاريخ	٦/٨/٢٠٠٠م
الترقيم الدولى	I.S.B.N.